NICOLAAS TEEUWISSE

Ausgewählte Druckgraphik
Selected Prints
IX

2010

Ausgewählte Druckgraphik
Selected Prints

IX

A selection of prints will be exhibited at the Tefaf Maastricht, 12–21 March
Stand 706

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · D-14193 Berlin-Grunewald
Telephone: +49 30 893 80 29 19, +49 30 890 48 791 · Mobile: +49 171 483 04 86
Email: n.teeuwisse@t-online.de · www.teeuwisse.de

Einleitung

Der zeitliche Rahmen des aktuellen Bestandskataloges umfaßt drei Jahrhunderte europäischer Druckgraphik und reicht von seltenen Beispielen flämischer und italienischer Meister der Mitte des 16. Jahrhunderts bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, in dem vor allem die deutsche Landschaftsradierung einen markanten Schwerpunkt bildet.

Eine erlesen seltene *Allegorie der Untugenden* des flämischen Radierers Jacques Horenbault, der im frühen 17. Jahrhundert in Ghent tätig war, ist in ikonographischer und chronologischer Hinsicht die Fortsetzung einer Bildtradition, die mit Frans Hogenbergs graphischer Darstellung der flämischen Sprichwörter 1558 ihren Anfang nimmt. Diese Radierung mit dem Titel *De Blauwe Huick* erschien in unserem Katalog VII. Horenbault nahm das populäre, moralisierende Thema der menschlichen Untugenden auf, aktualisierte einen von Bartholomäus de Momper verlegten Prototypen, indem er seinen Protagonisten mit einer zeitgenössischen Kostümierung ausstattete und trug außerdem durch freiwillige Selbstzensur dem veränderten Zeitgeist Rechnung. Zeigt das 16. Jahrhundert sich noch freimütig und fast unbekümmert, die Laster und Mißbräuche kirchlicher Würdenträger an den Pranger zu stellen, so war Horenbault zweifelsohne ein Kind der Kontrareformation. Fast ängstlich vermeidet er die Konfrontation mit der kirchlichen Gewalt, indem er die eindeutig antiklerikalen Sprichwörter der Momperschen Urfassung durch unverfänglichere Bildmotive ersetzt.

Einen Höhepunkt des Kapitels Druckgraphik des 18. Jahrhunderts bildet das eminent seltene und bewegende *Große Selbstbildnis* des Jean-Etienne Liotard, das unbestrittene druckgraphische Meisterblatt dieses genialen und einzigartigen Künstlers. Der Stich überrascht nicht nur durch seine unkonventionelle technische Behandlung, eine komplexe und höchst eigenwillige Kombination von Roulette, Grabstichel und Mezzotint, sondern strahlt darüberhinaus auch eine zeitlose Modernität aus. Liotards Bestreben nach einer objektiven, kompromißlosen Erfassung der sichtbaren Wirklichkeit kommt in diesem Selbstbildnis voll zum Tragen, bei dem der Künstler sich einer innovativen Technik bedient, um die Last des Alters und des eigenen körperlichen Verfalls meditativ und fast sinnbildlich darzustellen.

Zum Schluß einige Anmerkungen zu dem in diesem Katalog vertretenen Bestand an Druckgraphik deutscher und österreichischer Künstler der Zeit um 1800. Dieser entstammt größtenteils dem Fundus des bayrischen Staatsbeamten und Juristen Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), der um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit bewundernswerter Zielstrebigkeit und Sachkenntnis eine repräsentative und in ihrem Qualitätsanspruch einzigartige Sammlung deutscher Graphik aufbaute, bei der die Landschaftsradierung eine zentrale Stellung einnimmt. Seiler war ein unermüdlicher Sammler, der die Ergebnisse seiner Akquisitionsreisen in detailliert geführten Tagebüchern penibel notierte. Er verfügte außerdem über ein unbestechliches Gefühl für Qualität, Druckschönheit und Erhaltung, erwarb Blätter oft direkt von den Künstlern selbst oder deren Nachkommen und baute auf diese Weise eine Sammlung auf, die einen fast enzyklopädischen Überblick über die künstlerischen Bestrebungen dieser Epoche vermittelt. Ganz im Sinne eines bürgerlichen Bildungsanspruchs ordnete er seine Bestände systematisch nach Künstlern und Schulen und verwahrte die Blätter sorgfältig in Sammelmappen und Kassetten. Als der Seilersche Fundus im Frühjahr 2009 in einem süddeutschen Auktionshaus versteigert wurde, glich dies fast der Entdeckung eines Pharaonengrabes, so makellos und unberührt, qualitativ erlesen und selten waren die Zimelien, die über hundertdreißig Jahre in den Seilerschen Mappen gehütet worden waren. Wenn es sich in vielen Fällen auch um die Arbeiten von Kleinmeistern oder auf regionalem Niveau arbeitenden Künstlern handelte, so dürfte viel Zeit ins Land gehen, bis sich wieder eine vergleichbare Gelegenheit bietet, so viele funkelnde und erlesene Perlen deutscher Druckgraphik um 1800 zu erwerben!

Mein Dank gilt folgenden Personen, die mir mit wichtigen Anregungen behilflich gewesen sind: Andrew Edmunds, Ger Luijten, Christopher Mendez, Ursula Mielke und Peter Parshall.

Sandra Espig, Stefanie Löhr und Robert Oberdorfer sei für hilfreiche Korrekturen gedankt. Die englische Übersetzung wurde von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Introduction

This catalogue encompasses three centuries of European printmaking, ranging from rare works by mid-16th century Flemish and Italian masters to 19th century German landscape etchings, which constitute one of its outstanding features.

In iconographical and chronological terms the exquisitely rare *Allegory of the Vices* by the Flemish etcher Jacques Horenbault, who was active in Ghent in the early 17th century, represents the continuation of a pictorial tradition that has its origins in the graphic illustration of Flemish proverbs produced by Frans Hogenberg in 1558; this etching entitled *De Blauwe Huick* appeared in our catalogue No. VII. Horenbault addressed the issue of human vices, which was a popular theme for moralising. He updated a prototype published by Bartholomäus de Momper by dressing his protagonists in contemporary garb and bowed to the changes in the *zeitgeist* by exercising voluntary self-censorship. While there was a frank and largely unconcerned attitude to denouncing the vices and misdemeanours of church dignitaries in the 16th century, Horenbault was very much a product of the Counter-Reformation. He fought shy of any confrontation with the church authorities by replacing the unequivocally anti-clerical proverbs in Momper's original version with more innocent pictorial motifs.

One of the highlights in the selection of 18th century prints is the eminently rare and touching *Large Self-portrait* by Jean-Etienne Liotard, which is without doubt the graphic masterpiece of this extraordinary, ingenious artist. What makes the engraving so astonishing is not just its unconventional technical treatment and the highly unusual, complex combination of roulette, burin and mezzotint, but also the timeless modernity it conveys. Liotard succeeds admirably in capturing visual reality in an uncompromising, objective manner in this self-portrait, in which he employs an innovative technique to give contemplative and almost symbolic expression to the burden of old age and his own physical decline.

In conclusion, a few remarks on the prints in this catalogue that were produced by German and Austrian artists around 1800. Most of them stem from the collection of the Bavarian jurist and civil servant Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), whose admirable single-mindedness and expert knowledge had enabled him, by the middle of the 19th century, to build up a representative and qualitatively unique collection of German prints, in which landscape etching played a prominent role. Seiler was an indefatigable collector who noted down the outcome of his purchasing expeditions in painstaking detail in his diaries. Moreover, he had an unerring eye for excellence, the aesthetic quality of prints and their state of preservation; he often acquired works straight from the artists themselves or from their descendants, thereby compiling a collection that offers an almost encyclopaedic overview of the artistic endeavours of this era. In line with the educational aspirations of the middle classes he systematically arranged the works he had acquired by artist and school, keeping them safely stored away in folders and cases. When Seiler's collection was auctioned at a south German auction house in the spring of 2009, the occasion in a way resembled the discovery of a Pharaoh's tomb, so immaculate and pristine, so exquisite and rare were the gems that had been carefully preserved in Seiler's folders for over one hundred and thirty years. Admittedly, in many cases they were works by minor masters or artists of regional importance, but a lengthy period of time is likely to pass before a comparable opportunity arises to acquire such sparkling gems of German printmaking from the period around 1800.

I should like to express my thanks to the following, who have kindly provided me with invaluable suggestions: Andrew Edmunds, Ger Luijten, Christopher Mendez, Ursula Mielke and Peter Parshall.

My gratitude goes to Sandra Espig, Stefanie Löhr and Robert Oberdorfer for their helpful corrections. Robert Bryce supplied the English translation.

Nicolaas Teeuwisse

I. BATTISTA D'ANGOLO

(gen. Battista del Moro,
um 1514 Verona – um 1573 Venedig)

Das Grabmal eines Bischofs. Radierung. 35,1 x 25 cm. Bartsch XVI, 184, 13; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, II, 37, 21.

Battista del Moros druckgraphisches Werk ist stilistisch sehr uneinheitlich und vielfältig, was eine genaue Eingrenzung seines Œuvres wesentlich erschwert. Gleichwohl ergibt sich eine gewisse Chronologie aus der Tatsache, daß die frühen Arbeiten meist in einer schematischen, zuweilen etwas trocken wirkenden Grabsticheltechnik ausgeführt sind, während der Künstler sich im Spätwerk vorwiegend der Radierung widmete. Es sind spontan und leicht behandelte Blätter, die einen typisch venezianischen Sinn für atmosphärische Wirkung besitzen. Das Beispiel Andrea Meldolla's mit seinem freien, malerischen Radierstil dürfte einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben.

Die Komposition der seltenen Radierung wurde in der Vergangenheit mit Parmigianino in Verbindung gebracht, jedoch gilt diese Annahme keineswegs als gesichert. Das Blatt zeigt eine eigentümliche Synthese von figuralen und architektonisch-skulpturalen Elementen, die Suggestion eines realen Grabmals ist der malerischen Wirkung allerdings eindeutig untergeordnet. Die Gestalt des lässig ruhenden Bischofs, der das Gewicht seines Körpers auf dem linken Ellbogen abstützt, ist sehr flüssig und weich behandelt und ähnelt keineswegs einer aus Stein gehauenen Figur, eine Beobachtung, die sich gleichwohl für die beiden trauernden, ihn flankierenden Cherubine machen läßt. Ebenso sprühend vor Leben erscheinen die beiden Putten auf der Vorderseite des Sarkophags, die eine Tafel mit einer enigmatischen Inschrift halten. Im Sinne einer manieristischen Überspitzung ist das Ganze von einer fast aufwühlenden inneren Dynamik erfüllt. Im unteren Bildfeld sehen wir schließlich auf relativ beengtem Raum eine Gruppe von Geistlichen, die an einer Bischofsweihe teilnehmen und in einem sehr freien und beweglichen Duktus ausgeführt sind.

Prachtvoller, leuchtender und gegensatzreicher Abzug der ungereinigten Platte, wodurch feinste tonale Abstufungen erzeugt werden. Mit feinem Rändchen um die gratig druckende Plattenkante. Leichte Altersspuren, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar von musealer Qualität.

BATTISTA D'ANGOLO

(known as Battista del Moro,
c. 1514 Verona – c. 1573 Venice)

Tomb of a Bishop. Etching. 35.1 x 25 cm. Bartsch XVI, 184, 13; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, II, 37, 21.

Battista del Moro's printed work is stylistically very varied and multifarious, which makes an exact classification of his œuvre very difficult. Nevertheless a certain chronology may be derived from the fact that the early prints are generally executed in a schematic, at times somewhat dry engraving technique, whereas in the mature work the artist turned mainly to etching. These prints are done with a very spontaneous and light touch and reveal a typically Venetian feeling for atmospheric effect. The example of Andrea Meldolla's free, picturesque etching style probably exerted a decisive influence.

In the past the composition of this rare etching was associated with Parmigianino, but this assumption is considered to be far from irrefutable. Although the print reveals a strange synthesis of figural, architectural and sculptural elements, the suggestion of a real tomb has been clearly subordinated to the picturesque effect. The figure of the casually reclining bishop, who is supporting the weight of his body on his left elbow, is treated in a very fluid and gentle manner in no way suggestive of an image hewn from stone. The same could be said of the two mourning cherubs who flank him. The two putti at the front of the sarcophagus, who are holding a tablet with an enigmatic inscription, also seem to be full of life. With true Mannerist exaggeration the whole is filled with an almost exhilarating inner energy. Finally, in the bottom section of the picture, we see in a relatively confined space a group of churchmen who are taking part in the consecration of a bishop and are drawn in a very free and restless manner.

A superb, rich and contrasting impression from the uncleaned plate, which produces subtle tonal gradations. With narrow margins around the inky platemark. Minor ageing, otherwise in excellent, unrestored condition.

2. GIAN LORENZO BERNINI
(1598 Neapel – 1680 Rom)

nach. *Bildnis des Ottaviano Castelli*. Radierung. 21,4 x 13,9 cm. (1641).

Das der Bernini-Forschung lange unbekannte Blatt wurde erst 1999 von Maria Grazia Bernardini und Maurizio Fagiolo dell'Arco mit dem Künstler in Verbindung gebracht (siehe Ausstellungskatalog *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Rom, Palazzo Venezia, 1999, Nr. 169, S. 412–413). Als Autor der Radierung, die auf eine Vorzeichnung Berninis zurückgeht, gilt Giovanni Francesco Grimaldi. Auch Bartsch war diese Arbeit Grimaldis unbekannt. Das Bildnis entstand in Zusammenhang mit der Buchausgabe des von Ottaviano Castelli verfaßten Librettos zur Oper *La Sincerità Trionfante*, die 1638 anläßlich der Geburt des französischen Kronprinzen und späteren Königs Ludwig XIV. in Rom uraufgeführt wurde und für die Grimaldi die Bühnenbilder schuf. Die Radierung ist von großer Seltenheit und nur einzelnen Exemplaren des Buches beigebunden. Offenbar wurden aber auch – wie in unserem Fall – vereinzelte lose Abzüge gedruckt.

Der aus Spoleto stammende Ottaviano Castelli war nicht nur Rechtswissenschaftler und Arzt, sondern tat sich auch als Librettist und Musiker hervor und und war in dieser Eigenschaft dem Hofe des Kardinals Antonio Barberini in Rom verbunden. Grimaldis Radierung nach einer Bildnisstudie Berninis zeigt Castelli in seinem sechsunddreißigsten Lebensjahr. Trotz des lockeren und skizzenhaften zeichnerischen Duktus wirkt das Bildnis konzentriert und feinsinnig beobachtet und besitzt eine bemerkenswerte Präsenz.

Ausgezeichneter, toniger Druck mit gleichmäßigem Rändchen um die gratig druckende Plattenkante. Vollkommen erhalten.

GIAN LORENZO BERNINI
(1598 Naples – 1680 Rome)

after. *Portrait of Ottaviano Castelli*. Etching. 21.4 x 13.9 cm. (1641).

It was not until 1999 that Maria Grazia Bernardini and Maurizio Fagiolo dell'Arco associated this print, long unknown to Bernini scholars, with the artist (see Exhibition Catalogue *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, Rome, Palazzo Venezia 1999, no. 169, p. 412–413). The author of the etching, which reproduces a preliminary drawing by Bernini, is considered to be Giovanni Francesco Grimaldi. Even Bartsch was unfamiliar with this work by Grimaldi. The portrait was done in connection with the publication in book form of Ottaviano Castelli's libretto for the opera *La Sincerità Trionfante*, the première of which was held in Rome in 1638 on the occasion of the birth of the French crown prince (later to become King Louis XIV) and for which Grimaldi designed the sets. The etching is of great rarity and usually is only to be found as a part of individual copies of the book, although, as in this case, some loose proofs were evidently printed as well.

Ottaviano Castelli, who was born in Spoleto, was not only a jurist and physician, but also distinguished himself as a librettist and musician, in which capacity he was attached to the court of Cardinal Antonio Barberini in Rome. Grimaldi's etching after a portrait study by Bernini shows Castelli in his thirty-sixth year. Despite the casual and sketch-like drawing style, the portrait is clearly the result of concentrated and subtle observation and possesses a remarkable presence.

An excellent, tonal impression with even margins around the inky platemark. In mint condition.

VIANVS CAS
TEL
LVS
ACTAT. A. 30
TA
OC
Castalium nobis Castellum praebet Aquarium
Castellus; nunquam copia tanta fuit.
Thomas Biscia. f.
Aequis Io. Laurentius Berninus delin.
Ex. Franciscus Bonomiensis sculp. 1671. Romæ Superiorum licentia.

3. ABRAHAM BOSSE
(1602 Tours – 1676 Paris)

Le Pâtissier. Radierung, mit Deckfarben und Goldhöhung koloriert. 26,4 x 33,7 cm. Um 1632–35. Duplessis 1397,7; Inventaire du Fonds Français 1397.

Die hübsche Darstellung einer Konditorwerkstatt bildet das Schlußblatt der sieben Blatt zählenden Folge *Les Métiers* (Die Handwerke) des Abraham Bosse, die in ihrem Detailreichtum ein lebhaftes Bild vom Pariser Alltagsleben im 17. Jahrhundert vermittelt. Mit sichtlicher Freude an der erzählerischen Pointe hat Bosse das Innere des Bäckerladens wiedergegeben. Zwei schneidig gekleidete Burschen mit eleganten Federmützen rollen den Teig und füllen eine Backform, während der Bäckermeister die Kuchen in das lodernde Feuer des Ofens schiebt. Rechts thront die füllige Inhaberin des Ladens; eine junge Frau mit Kind – laut der Inschrift dürfte es sich um ein Dienstmädchen oder eine Amme handeln – überreicht ihr ein Geldstück für eine gekaufte Leckerei. Zweifelsohne handelt es sich um ein recht vornehmes Geschäft. Zwei steinerne Ziervasen flankieren die mit einem Leinentuch verhüllte Ladentheke, auf der die Torten verlockend dargeboten werden; eine kostbare Vase mit einem üppigen Blumenbukett verleiht dem Arrangement zusätzlichen Glanz.

Das Blatt besticht durch seine sehr sorgfältige und qualitätvolle zeitgenössische Kolorierung. Diese transformiert die Radierung gleichsam in ein gemaltes Kabinettstück, und die farbige Akzentuierung der grünen Zierleiste verstärkt diesen Eindruck. Mit großem künstlerischen Raffinement ist der bunte Blumenstrauß in all seiner Farbenpracht geschildert; die sparsame, doch sehr effektvolle Goldhöhung auf den Henkeln des erlesenen Pokals und auf einzelnen ornamentalen Details der Ziervasen betont die Kostbarkeit des Blattes auf einprägsame Weise.

Abraham Bosse war nicht nur ein äußerst produktiver Graveur, sondern profilierte sich gleichzeitig auch als ein sehr einflußreicher Kunsttheoretiker. Sein Handbuch über die Radierkunst (*Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain* ...), das 1645 zuerst erschien, wurde bis ins 18. Jahrhundert hinein neu aufgelegt und sogar in die englische Sprache übersetzt. Es bildet somit die theoretische Grundlage für mehrere Generationen von Graphikern.

Ausgezeichneter Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Mit der von Duplessis nicht verzeichneten Adresse des Amsterdamer Verlegers Carolus Allard. Die Farben und die Goldhöhung makellos frisch und leuchtend erhalten.

ABRAHAM BOSSE
(1602 Tours – 1676 Paris)

Le Pâtissier. Etching, coloured with gouache and gold heightening. 26.4 x 33.7 cm. Circa 1632–35. Duplessis 1397,7; Inventaire du Fonds Français 1397.

This fine portrayal by Abraham Bosse of a pastry shop is the last of a series of seven prints entitled *Les Métiers* (The Trades), whose wealth of detail conveys a vivid picture of everyday life in 17th century Paris. Clearly delighting in the exercise of his narrative skills, Bosse shows the back shop of the bakery. Two nattily dressed young fellows with jaunty plumed hats are rolling the dough and filling a baking tin, while the master baker thrusts the pastries into the blazing fire of the oven. Enthroned on the right is the corpulent figure of the proprietress, and a young woman with a child – judging from the inscription she is probably a maidservant or wet-nurse – is handing her a coin to pay for one of the tasty pies. It is quite clearly a very respectable business. Two ornate stone vases flank the counter covered by a linen cloth, on which the tempting pastries are piled in all their glory; an elaborate vase with a bunch of magnificent flowers lends the scene additional lustre.

The print owes much of its effect to the high quality of the carefully applied contemporary colouring, which makes the etching look like a delicate cabinet painting, an impression reinforced by the coloured accentuation of the decorative green moulding. The bright bunch of flowers in all its glorious colours is depicted with great artistic refinement, while the sparing, yet very effective gold heightening on the handles of the exquisite goblet and the ornamental details of the stone vases emphasize the preciousness of the sheet.

Abraham Bosse was not only an extremely productive engraver, but also made a name for himself as a very influential art theoretician. His manual on the art of etching (*Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain* ...), which first appeared in 1645, was still being reissued in the 18th century and even translated into English, thus providing a theoretical foundation for several generations of printmakers.

A superb impression with thread margins around the platemark. With the address of the Amsterdam publisher Carolus Allard, which was not recorded by Duplessis. The colours and gold heightening are preserved in an impeccably fresh and luminous condition.

Par vn excez de friandise
Icy lon donne du ragoust ;
Et lon y vend, pour plaire au gouſt,
Toute ſorte de marchandiſe.

Chaſcun y trauaille à ſon tour,
Chacun met la main à la paſte ;
L'vn fait des paſtez à la haſte,
Et l'autre les met dans le four.

Pour de l'argent on donne à tous
Des macearrons, des darioles,
Des gaſteaux diuers des riſſoles
Du biſcuit, et de petits choux.

Cette boutique à des delices,
Qui charment en mille façons
Les filles les petits garçons,
Les ſeruantes et les Nourrices.

A Paris, Chez Mlle Tauernier, Graueur et Imprimeur du Roy pour les Tailles douces, demeurant en l'Isle du Palais, sur le Quay qui regarde la Megisserie, à l'Affiche. Avec Priuilege du Roy. Iacobus Allard Excudit

4. PIERRE BREBIETTE

(um 1598 Mantes – 1642 Paris)

Le cabaret d'enfants (Zwei Mädchen in einem Wirtshaus). Radierung. 8,2 x 9,2 cm. Inventaire du Fonds Français 238; Ausstellungskatalog *Pierre Brebiette*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2001/02, S. 48, Nr. 3.

Die humorvolle und einfühlsam beobachtete Darstellung gehört einer Gruppe von fünf kleinformatigen Radierungen mit Genre-Sujets an, die Brebiette um 1620 geschaffen hat. Die Szene ist gleichsam als Parodie auf eine Bildgattung zu verstehen, die zur Zeit Brebiettes bei den nordischen Caravaggisten sehr beliebt war. Diesmal sind es aber keine erwachsenen Trunkenbolde, sondern kleine Mädchen, die sich bei Kerzenlicht in einer Taverne leichtsinnigem Zeitvertreib widmen. Vorne füllt ein älteres Mädchen in Männertracht und mit feschem Hut mit einer ausladenden Geste ihr Weinglas, während das andere Kind mit Küchengeräten zu musizieren versucht. Offenbar haben sie sich das schlechte Beispiel der Erwachsenen schon zu eigen gemacht. Das Ganze ist in einer subtilen, abwechslungsreichen Radiertechnik ausgeführt, die das Geschehen in einem warmen, milden Licht erstrahlen läßt.

Prachtvoller, harmonischer Druck mit gleichmäßigem Rand um die Plattenkante. Leichte Altersspuren, verso etwas fleckig, sonst sehr gut erhalten.

PIERRE BREBIETTE

(c. 1598 Mantes – 1642 Paris)

Le cabaret d'enfants (Two Girls in a Tavern). Etching. 8.2 x 9.2 cm. Inventaire du Fonds Français 238; exhibition catalogue *Pierre Brebiette*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 2001/02, p. 48, No. 3.

This humorous and sympathetically observed portrayal is one of a group of five small-format etchings with genre themes that Brebiette created about 1620. The scene is, in a sense, a parody of an iconographic *topos* that in Brebiette's time was very popular with the Northern Caravaggists. This time, however, it is not drunken adults, but little girls who are passing the time frivolously in a tavern by candlelight. The older one, seated in front of the other and wearing male dress and a jaunty hat, is filling her wineglass with an expansive gesture, while the other girl is trying to make music using kitchen utensils as instruments. Clearly they are following the bad example set by their elders. The whole is executed in a subtle, versatile etching technique which shows the goings-on in a warm, mild light.

A superb, harmonious impression with even margins around the platemark. Minor ageing, verso slightly foxed, otherwise in very good condition.

Originalgröße / Actual size

5.

BARBARA VAN DEN BROECK

(geboren um 1558–60 in Antwerpen)

Das Jüngste Gericht. Kupferstich nach Crispijn van den Broeck. 40,7 x 29 cm. (1599). Hollstein 7 I (von II); The New Hollstein (in Vorbereitung) 152 I (von IV).

Barbara van den Broeck war die Tochter des bedeutenden Romanisten und Floris-Schülers Crispijn van den Broeck, der seit 1559 als Maler, Zeichner und Kupferstecher in Antwerpen eine einflußreiche künstlerische Tätigkeit entwickelte. Über Leben und Wirken seiner Tochter Barbara ist nur wenig bekannt. Sie schuf ein kleines und sehr seltenes druckgraphisches Œuvre nach Inventionen ihres Vaters, bei dem sie wahrscheinlich auch ausgebildet wurde und signierte ihre Stiche mit „Barbara fecit" oder „Barbara filia". Einige dieser Reproduktionsstiche tragen die Adresse des Kupferstechers Hendrick Hondius in Den Haag, was wohl darauf schließen läßt, daß sie posthum veröffentlicht wurden.

Die vorliegende Darstellung des *Jüngsten Gerichtes* macht deutlich, wie profunde Crispijns malerisches Werk vom Vorbild der italienischen Spätrenaissance geprägt war. Als Vorlage für den Stich Barbaras diente eine Vorzeichnung des Vaters, der das Thema wiederholt und in unterschiedlichen Fassungen gestaltet hat (siehe Edith Greindl, „Le Jugement Dernier de Crispin van den Broeck", *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1964, S. 159–168). Die ikonographisch komplexe und räumlich vielschichtig gegliederte Komposition geht direkt auf die nur wenige Jahrzehnte zuvor entstandene Urfassung Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan zurück. Barbaras Gravierstil ist kleinteilig und technisch hochentwickelt und entspricht in ihrer nüchternen Treue zum Original den Stilmerkmalen des sogenannten Antwerpener Stils, wie er von Reproduktionsstechern wie Crispijn van den Broeck, Cornelis Cort und Philips Galle vertreten wurde.

Prachtvoller, leuchtender und gegensatzreicher Frühdruck, auf dem vollen Bogen gedruckt. Ursula Mielke unterscheidet in dem sich in Vorbereitung befindlichen und dem Crispijn van den Broeck gewidmeten Band des New Hollstein vier Druckzustände. Bei unserem Blatt handelt es sich um einen Abzug des ersten Druckzustandes: Vor der Änderung der Signatur und vor der Adresse von Hondius (II), vor der Jahreszahl 1649 (III) und vor der Adresse von Frederick de Widt (IV). Von dem vorliegenden Druckzustand sind lediglich zwei Exemplare bekannt (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Wien, Graphische Sammlung Albertina). Im weißen Rand geringfügig angestaubt, eine unauffällige Quetschfalte vom Druck im linken unteren Rand, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

BARBARA VAN DEN BROECK

(born c. 1558–60 in Antwerp)

The Last Judgement. Engraving after Crispijn van den Broeck. 40.7 x 29 cm. (1599). Hollstein 7 I (of II); The New Hollstein (in preparation) 152 I (of IV).

Barbara van den Broeck was the daughter of Crispijn van den Broeck, a prominent Romanist and a pupil of Frans Floris, who from 1559 onwards worked as a painter, draughtsman and engraver in Antwerp. Of the life and work of his daughter Barbara only little is known. She produced a small and very rare printed œuvre after inventions of her father, from whom she probably learned her trade, and signed her engravings "Barbara fecit" or "Barbara filia". Some of these reproductive engravings bear the address of the publisher Hendrick Hondius in The Hague, which suggests that they were edited posthumously.

The present depiction of the *Last Judgement* shows clearly how profoundly Crispijn's painting was influenced by the Late Renaissance in Italy. The model for Barbara's engraving was a preliminary drawing by her father, who produced various versions of the theme (see Edith Greindl, "Le Jugement Dernier de Crispin van den Broeck", *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1964, p. 159–168). The iconographically and spatially complex composition is directly derived from Michelangelo's prototype in the Vatican's Sistine Chapel.Barbara's engraving style is meticulous and technically sophisticated, while its sober faithfulness to the model reflects the tradition of the so-called Antwerp school, as represented by such reproductive engravers as Crispijn van den Broeck, Cornelis Cort and Philips Galle.

A superb, rich and contrasting early impression, with full margins. In the New Hollstein volume on Crispijn van den Broeck, which is in preparation, Ursula Mielke distinguishes four printing states. Our impression is a rare specimen of the first state: Before the change of the signature and before the address of Hondius (II), before the date 1649 (III) and before the address of Frederick de Widt (IV). Only two impressions of the present state are known to exist (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Wien, Graphische Sammlung Albertina). Minor surface soiling in the margins, an unobtrusive printer's crease in the lower left margin, otherwise in excellent condition.

Mortales cunctos presentes atque futuros
Ex quo sum primum fœdat sepulchra tenent
Ultima tuba surgemus hora vocabit
Laturos facta præmia digna sua

Tous vous qui onc este et serons ore au monde
Et sont enseuelis dans le sepulchre immunde
Lors vous reprendrons au jour du Jugement
Pour avoir de leurs faicts le juste payement

Ick vorre wert de Doplicee dat myn vierlaeder leeft
Indit lichaem salic myner arbeyder aenschouwen
Dus menschen dewyl ghelooue de liefde aenclieft
Soo sydy in den dach des heeren behouden

6. BERNARDINO CAPITELLI
(1589–1639, Siena)

Lot und seine Töchter. Radierung im Achteck, nach Rutilio Manetti. 19,4 x 23,8 cm. Bartsch 1. Wasserzeichen Pilger im Kreis.

Die Szene mit *Lot und seinen Töchtern* überzeugt durch ihre stimmungsvolle nächtliche Beleuchtung und ihre subtile unterschwellige Erotik und ist unbestritten das Meisterblatt Bernardino Capitellis, der von Alessandro Casolani und Rutilio Manetti ausgebildet wurde. Sein druckgraphisches Œuvre ist recht umfangreich und umfaßt kulturhistorisch interessante Darstellungen von Festlichkeiten aus seiner Geburtsstadt Siena, Reproduktionsstiche nach Kunstwerken der Antike und Radierungen nach eigener Invention und Gemälden anderer Künstler. Einen wichtigen Schwerpunkt bildet eine Gruppe von siebzehn Radierungen nach Kompositionen seines Lehrmeisters Rutilio Manetti. Zwischen 1627 und 1629 war Capitelli in Rom tätig, wo er im Auftrag des Cavalier Cassiano del Pozzo Radierungen nach antiken Sarkophagen und Reliefs anfertigte.

Capitellis Radierstil ist wenig einheitlich und wechselnd in Qualität und technischer Finesse. Mutet die Zeichnung auf manchen seiner frühen Blätter fast ungelenk und derb an, so offenbart sich in mehreren seiner graphischen Nachbildungen nach Manetti, die vorwiegend dem späteren Œuvre angehören, ein verfeinertes künstlerisches Naturell. Unbestritten geben diese Radierungen Manettis unverkennbares Gespür für dramatische Inszenierung und stimmungsvolle Beleuchtungseffekte kongenial wieder. In Rom wird auch die direkte Bekanntschaft mit der Kunst Caravaggios und mit dem Schaffen von Nachfolgern wie Gerard van Honthorst zusätzlich stilbildend gewirkt haben.

Unser Blatt besticht durch die fast derbe Kraft des vibrierenden Chiaroscuros. Capitellis Technik ist schlicht, rudimentär, gleichzeitig außerordentlich effektvoll. Als einzige Lichtquelle fungiert das gespenstisch flackernde Licht einer Kerze, die dem Geschehen eine ganz eigene Magie verleiht und die Atmosphäre der komplizenhaften Verschwiegenheit und des Verbotenen unterstreicht. Auf subtile Weise ist dem Interagieren der Protagonisten Ausdruck gegeben: die kraftvolle, massige Gestalt des Vaters, der vom Wein benebelt, seine junge Tochter mit einer Geste des Begehrens an sich zieht, während das andere Mädchen ihm einen weiteren Pokal mit dem Liebeselixier reicht. Durch den Kontrast zwischen den sehr dicht schraffierten Partien und dem weißen, unbehandelten Papierton leuchtet ihr Inkarnat pulsierend warm aus der Dunkelheit hervor.

Ganz ausgezeichneter, lebendiger Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Wie immer zeigt die Radierung an mancher Stelle die Spuren von Fehlätzung. Vollkommen erhaltenes, unbehandeltes Exemplar.

BERNARDINO CAPITELLI
(1589–1639, Siena)

Lot and His Daughters. Etching after Rutilio Manetti. 19.4 x 23.8 cm. Bartsch 1. Watermark: Pilgrim in circle.

This portrayal of *Lot and His Daughters*, which owes its highly charged atmosphere to its nocturnal illumination and subtly subliminal eroticism, is the unquestioned masterpiece of Bernardino Capitelli, who was trained by Alessandro Casolani and Rutilio Manetti. His extensive printed work comprises historically interesting depictions of festivities in his home town of Siena, reproductive prints after artworks of classical antiquity as well as etchings after his own inventions and paintings by other artists. Occupying an important place in his œuvre is a set of seventeen etchings after compositions by his tutor, Rutilio Manetti. Between 1627 and 1629 Capitelli was active in Rome, where he produced etchings after ancient sarcophagi and reliefs for Cavalier Cassiano del Pozzo.

Capitelli's etching style is not very uniform and often of varying quality and technical finesse. While the draughtmanship in some of his early pieces is almost clumsy and crude, several of his reproductive prints after Manetti, most of which belong to his later work, reveal a more refined artistic temperament. There can be no doubt that these etchings brilliantly reflect Manetti's unerring eye for dramatic effect and atmospheric lighting. In Rome his direct acquaintance with the art of Caravaggio and that of his successors, such as Gerard van Honthorst, will also have affected his style.

The present print owes its stark power to the vibrant chiaroscuro. Capitelli's technique is simple and rudimentary, yet extraordinarily effective. The only source of light is the eerily flickering light of a candle that lends the scene a magic all of its own and reinforces the atmosphere of silent complicity and forbidden fruit. The interaction between the protagonists is expressed with great subtlety: the powerful, massive figure of the father, befuddled with wine, draws his young daughter towards him with a gesture of desire, while the other girl passes him another goblet containing the love potion. The contrast between the very densely hatched areas and the white, untreated paper tone enables the figures' features to shine forth with vibrant warmth from the darkness.

A very fine, sparkling impression with small margins around the platemark. As always, with traces of foul biting in some places. In untreated, impeccable condition.

PARENTVM AC AMITÆ FRATER
BISQVE NEPOTIS
ERIT
R. Virtl. Marcel. prim. 1 1 a
A dm.a Ill.ri atq Exc.mo Dño Ioannibaptistæ Burghesio Patricio Senen.si in Patrio
Gymnasio Vespertino Iuris Interpreti Primario Dño suo Col.mo Barn.s Capitellus sculp. D.D.
QVEM PARI

7. JEREMIAS FALCK

(um 1619–1677, Danzig)

Die alte Bublschwester. Kupferstich. 37 x 30,4 cm. Block 156 I (von II), Hollstein 156. Wasserzeichen Gekröntes Straßburger Lilienwappen.

Die prunkvoll inszenierte Komposition gibt ein Gemälde Bernardo Strozzis im Gegensinn wieder, das im 17. Jahrhundert irrigerweise als ein Werk des Johann Liss galt. Das Bild befand sich einst im berühmten *Cabinet* von Gerard (1599–1658) und Jan Reynst (1601–1646), einer Privatgalerie zweier angesehener Amsterdamer Kaufleute, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts intensive Handelsbeziehungen mit Italien gepflegt und selbst längere Zeit in Venedig gelebt hatten. Das Herzstück ihrer Sammlung bildete ein eindrucksvolles, für damalige Amsterdamer Verhältnisse einzigartiges Ensemble von Gemälden italienischer Meister der Spätrenaissance wie Parmigianino, Correggio, Tizian, Lotto und Schiavone. Mehrere dieser Werke stammten aus der legendären venezianischen Sammlung Vendramin. Überdies waren auch Schöpfungen zeitgenössischer italienischer Künstler wie Guercino, Guido Reni, und Domenico Fetti im *Cabinet* vertreten.

Kurz vor seinem Tode plante Gerard Reynst die Herausgabe eines Kupferstichwerkes seiner Sammlung. Zu diesem Zweck sicherte er sich die Unterstützung von angesehenen Reproduktionsstechern wie Cornelis Visscher, Jacob und Theodor Matham und Schelte Adams Bolswert; auch Jeremias Falck zählte zu den engagierten Künstlern. Falck konnte ein ansehnliches *curriculum* vorweisen und besaß als Graveur einen internationalen Ruf. Der Künstler hatte 1639–45 in Paris gelebt und gearbeitet, wo er entscheidend von der Graviertechnik Robert Nanteuils beeinflußt wurde und für namhafte Verleger wie Le Blond, Mariette und Langlois tätig gewesen war. Im Zeitraum 1649–1655 arbeitete Falck in Stockholm, wo er dank der Protektion der Königin Christine die Stellung eines schwedischen Hofstechers innehatte und im Schloß eine eigene Kupferstichwerkstatt betrieb. Um 1656 ging Falck nach Amsterdam, um an der graphischen Vervielfältigung des *Cabinet de Reynst* mitzuarbeiten. Seine Tätigkeit währte bis 1658, dem Todesjahr seines Auftraggebers. Die Kosten für dieses Unternehmen müssen erheblich gewesen sein, wenn man bedenkt, daß Falck, der insgesamt achtzehn Kupferstiche anfertigte, 2600 Gulden als Honorar erhielt. Das Kupferstichwerk wurde posthum unter dem Titel *Variarum Imaginum a celeberrimis Artificibus pictarum Caelaturae*... von Reynsts Witwe herausgegeben.

Falcks technisch hochentwickelte Kupferstichtechnik gibt die morbide Verfeinerung von Strozzis Vanitasdarstellung kongenial wieder. An einem mit kostbaren Gegenständen geschmückten Tisch sehen wir eine alte Frau bei ihrer Morgentoilette. Sie trägt ein erlesenes, tief dekolletiertes Kleid, aus dem ihre verwelkten Brüste auf fast anstößige Weise hervorschauen. In ihren Händen hält sie eine Rose und andere Blüten, die ihre Verführungskraft noch steigern sollen; eine Dienerin ist dabei, ihr eine Straußenfeder ins kunstvoll frisierte Haar zu stecken, während sie prüfend ihr Spiegelbild betrachtet. Der Anblick ihres hageren, runzligen Gesichtes und ihres verblühten Körpers dürfte ihr eigentlich kaum behagen. Ihre Gefallsucht und Eitelkeit machen sie jedoch blind für den eigenen körperlichen Verfall und liefern somit ein mahnendes Beispiel menschlicher Torheit.

Prachtvoller, differenzierter Frühdruck, vor der Schrift und vor dem Künstlernamen; mit gleichmäßigem Rand um die Plattenkante. Vollkommen erhalten.

7. JEREMIAS FALCK

(c.1619–1677, Gdańsk)

The Ageing Wanton. Engraving. 37 x 30,4 cm. Block 156 I (of II), Hollstein 156. Watermark: Crowned Strasbourg fleur-de-lys coat of arms.

This lavishly presented composition reproduces a painting by Bernardo Strozzi, which was in the 17th century erroneously given to Johann Liss and used to be part of the famous *Cabinet* of two respected Amsterdam merchants, Gerard Reynst (1599–1658) and Jan Reynst (1601–1646), who maintained intensive commercial relations with Italy in the first half of the 17th century and had themselves lived in Venice for a longish period. The heart of their collection was an impressive ensemble of paintings by Italian masters of the Late Renaissance such as Parmigianino, Correggio, Titian, Lotto and Schiavone, several of which had been the property of the Venetian nobleman Andrea Vendramin. Moreover, works by contemporary Italian artists such as Guercino, Reni and Fetti were also represented in the *Cabinet*.

Shortly before his death Gerard Reynst planned to publish an album of prints reproducing the paintings of his collection. To this end he secured the support of such recognized engravers as Cornelis Visscher, Jacob and Theodor Matham and Schelte Adams Bolswert. Another artist recruited for the purpose was Jeremias Falck, who could point to a respectable career and enjoyed an international reputation as a reproductive engraver. The artist had lived and worked in Paris from 1639 to 1645, where he was greatly influenced by the engraving technique of Robert Nanteuil and worked for such prestigious publishers as Le Blond, Mariette and Langlois. Between 1649 and 1655 Falck stayed in Stockholm, where he owed his position as engraver to the Swedish court with his own private workshop in the royal castle to the patronage of Queen Christine. In about 1656 Falck went to Amsterdam to help work on the project of the *Cabinet de Reynst*. He continued to do so until the death of his client in 1658. The cost of this undertaking must have been significant when one considers that Falck, who produced a total of eighteen engravings, received a fee of 2,600 guilders. The collection of engravings was published posthumously by Reynst's widow under the title *Variarum Imaginum a celeberrimis Artificibus pictarum Caelaturae...*

Falck's technically sophisticated engraving technique brilliantly reproduces the morbid refinement of the *vanitas* theme. At a dressing table bearing precious objects we see an old woman at her morning toilet. She wears an ornate, very low-cut gown out of which her shrivelled breasts project in an almost repulsive manner. A maidservant is in the act of sticking an ostrich feather in her elaborately coiffed hair, while the woman herself is holding a rose and other flowers in both hands with a view to enhancing her seductiveness. She studies her reflection critically, although the sight of her gaunt, wrinkled face and faded charms can give her little cause for comfort. Yet her vanity makes her blind to her own physical decay, thus giving us a cautionary example of human folly.

A superb, differentiated early impression, before the inscription and before the artist's name; with even margins around the platemark. In impeccable condition.

Bernardo Strozzi (1581 Genoa – 1644 Venice). *Allegory of Vanity*. Oil on canvas.
Moscow, Pushkin Museum.

8. HENDRICK GOLTZIUS

(1558 Mühlbracht – 1617 Haarlem)

Junger Mann in einem vom Winde bewegten Gewand. Holzschnitt auf blauem Papier, weiß gehöht. 10,8 x 6,4 cm. Um 1598. Bartsch 240; Hollstein 376 I (von II); Strauss, *Goltzius*, 408; Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, 53 I b (von II).

Das kleine und seltene Blatt besticht durch seine heitere Eleganz und schwungvolle, kalligraphische Linienführung. Es gehört einer kleinen Gruppe von Zeichnungen und druckgraphischen Blättern an, die nach der Italienreise des Künstlers (1590–91) entstanden sind und in ihrem verfeinerten Klassizismus stilistische Anregungen durch die Kunst Parmigianinos verraten. In unserem Fall dürften Clairobscur-Holzschnitte des Antonio da Trento nach Erfindungen Parmigianinos stilprägend gewirkt haben.

Das Blatt strahlt eine für die damalige niederländische Kunst ungewöhnliche Leichtigkeit und Spiritualität aus. Auf kleinstem Format gelingt Goltzius ein Höchstmaß an Atmosphäre und räumlicher Suggestion. Der Körper des jungen Mannes, dessen Haltung graziös, tänzerisch leicht anmutet, und die hauchdünne Draperie sowie der Umhang sind mit eng geführten, teils kurvigen Parallelschraffuren wiedergegeben, die wirkungsvoll mit offen gelassenen Partien abwechseln. Die Vegetation, das Terrain und die klassische Architekturkulisse im Hintergrund wirken durchzeichneter, kraftvoller, weniger filigran, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den jugendlichen Protagonisten gelenkt wird, dessen lässige, selbstbewußte Pose an eine antike Gottheit erinnert.

Ausgezeichneter Druck des ersten Druckzustandes. Wie auch bei anderen Abzügen dieses Etats ist die Darstellung stellenweise mit einer subtilen Weißhöhung versehen; vor den Abzügen mit der Tonplatte. Aus den Sammlungen F. Rechberger (Lugt 2133) und E. Fabricius (Lugt 847a und 919bis).

HENDRICK GOLTZIUS

(1558 Mühlbracht – 1617 Haarlem)

Young Man with Fluttering Drapery. Woodcut on blue paper, with white heightening. 10.8 x 6.4 cm. Circa 1598. Bartsch 240; Hollstein 376 I (of II); Strauss, *Goltzius*, 408; Bialler, *Chiaroscuro Woodcuts*, 53 I b (of II).

This precious and rare sheet owes its charm to its carefree elegance and sweeping calligraphic linework. It belongs to a small group of drawings and prints produced after the artist's travel to Italy (1590–91); its refined Classicism recalls stylistic elements of the art of Parmigianino. In this very case the chiaroscuro woodcuts of Antonio da Trento after inventions by Parmigianino may have served as a source of inspiration.

The print radiates a lightness and spirituality which is unusual for Dutch art of the time. Goltzius creates a great intensity of atmosphere and illusion of space within a very small format. The body of the young man, whose bearing has the grace and lightness of a dancer, the gossamer-thin drapery and the cape are rendered with dense, occasionally curved, parallel hatching, which effectively alternates with areas that are left blank. The vegetation, terrain and classical architecture in the background are more vigorously drawn and less filigreed, which directs the attention of the beholder to the youthful protagonist, whose casual, self-confident pose is reminiscent of a Greek god.

A very fine impression of the first state. As is the case in other early impressions, details of the image have been heightened by hand with lead white. Before the impressions with the tone block. From the collections of F. Rechberger (Lugt 2133) and E. Fabricius (Lugt 847a and 919bis).

Originalgröße / Actual size

9. JACQUES HORENBAULT

(tätig um 1608 in Gent)

Allegorie der Untugenden. Radierung. 39,2 x 51,3 cm. (1608). Hollstein 1.

Bei dieser Darstellung von flämischen Sprichwörtern und volkstümlichen Redewendungen handelt es sich um ein eminent seltenes Beispiel einer seit den späten 1550er Jahren in den südlichen Niederlanden verbreiteten Bildtradition, die bis weit in das nächste Jahrhundert hinein lebendig bleiben sollte. Der Prototyp dieser Bildgattung war Frans Hogenbergs 1558 entstandene Radierung *De blauwe Huick*, die in den folgenden Jahrzehnten den Ausgangspunkt für eine große Zahl von druckgraphischen Nachbildungen und sinnesverwandten Varianten sein sollte.

In unserem spezifischen Fall haben wir es mit der freien Adaptation eines allegorischen Blattes zu tun, das 1559, vom Antwerpener Verleger Bartholomeus de Momper herausgegeben wurde. Es betrifft eine Sammlung von Sprichwörtern zu den menschlichen Untugenden, die den kryptischen Titel *Al Hoy* (Es ist alles Heu) trägt. Der Autor unseres Blattes Jacques Horenbault modifizierte die Vorlage de Momper's fünfzig Jahre später jedoch in mehrerlei Hinsicht. So versah er die dargestellten Personen mit einer nunmehr zeitgemäßen Kostümierung und nahm auch einige kompositorische Änderungen vor. Der wesentlichste Unterschied liegt jedoch in der Tatsache, daß Horenbault mehrere antiklerikalische Sprichwörter und Szenen der Urfassung von 1559 durch unverfänglichere Darstellungen ersetzte, in denen nicht länger Geistliche figurierten. Seine Verhaltensweise spiegelt das veränderte und repressive geistige Klima der Kontrareformation in seinem Heimatland wider (siehe Louis Lebeer, „Het hooi en de hooiwagen in de beeldende Kunsten", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, V, 1938, S. 141–155).

Auch auf unserem Blatt haben wir es wiederum mit einer wahrhaftigen Auslese an menschlichen Lastern zu tun, die Horenbault uns mit sichtlicher Freude an der erzählerischen Pointe darbietet. Auf einer weiten Ebene hat sich eine große Zahl von Männern und Frauen versammelt, die mit eitlen und sündigen Verrichtungen beschäftigt sind. Interessanterweise sind vorwiegend reich und prunkvoll gekleidete Edelleute und Bürger dargestellt, während Angehörige der niederen Stände eindeutig in der Unterzahl sind. Am Horizont gewahrt man das eigentliche ikonographische Leitmotiv der Allegorie: Eine tobende Menschenmenge läuft einem von zwei Pferden gezogenen und von Teufeln gelenkten Heuwagen hinterher, um eine Handvoll Heu an sich zu reißen. Diese Bilderfindung geht auf das zwischen 1490–1500 entstandene Triptychon *Der Heuwagen* von Hieronymus Bosch (Museo del Prado, Madrid) zurück und macht deutlich, daß der Ruhm dieses Künstlers auch im frühen 17. Jahrhundert noch ungebrochen war. Seine höchst originelle Invention symbolisiert das Begehren der Menschheit nach nichtigen irdischen Gütern und die damit einhergehende Habgier. Im Einklang mit dem Motto der Urfassung von Bartholomeus de Momper dreht sich auch auf unserem Blatt alles um „Heu" und dementsprechend halten viele der Protagonisten auf sinnfällige Weise einen Bündel des geschnittenen Grases in der Hand. Die etymologische Bedeutung des Wortes Heu war im alltäglichen Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts recht vielfältig, jedoch entwickelte es sich mit der Zeit zu einem Synonym für Sündhaftigkeit und Betrug. Der Leitspruch „Al Hoy" suggeriert, daß die Sünde überall anzutreffen ist (siehe Jan Grauls, „Taalkundige toelichting bij het hooi en de hooiwagen", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, V, 1938, S. 156–177). Ganz vorne repräsentieren ein Laute spielender Edelmann und eine Kurtisane den Müßiggang und die Eitelkeit. In zahlreichen kleinen Einzelszenen werden die sieben Todsünden Hochmut, Geiz, Wollust, Zorn, Völlerei, Neid und Faulheit auf anschauliche, manchmal deftige Weise geschildert, was sicherlich zur großen Popularität dieser Bildgattung beigetragen haben mag. Horenbaults minuziöser Radierstil erweist sich dabei als geeignetes Instrument, um dem Betrachter eine Fülle an amüsanten anekdotischen Details zu bieten. Interessanterweise wandelte der Künstler bei der Schilderung der Parabel der Blinden, vorne rechts, den Prototypen von 1559 erneut ab, indem er die ursprüngliche, auf Pieter Brueghel zurückgehende Bildgestaltung durch eine nahezu identische Wiederholung von Pieter van der Heydens Kupferstich nach Hieronymus Bosch ersetzte (Hollstein 21, Abb. I, Seite 28). Auf diese Weise zollte Horenbault seinem großen Vorgänger ein weiteres Tribut. Über den Autor unseres Blattes, der einer seit dem späten 15. Jahrhundert in Gent tätigen Künstlerfamilie entstammte, ist nahezu nichts bekannt. Hollstein war nur die vorliegende Radierung bekannt, von der er lediglich ein Exemplar nachweisen konnte, das sich im Rijksprentenkabinet in Amsterdam befindet.

Ganz ausgezeichneter, gratiger und gegensatzreicher Frühdruck mit Rand um die Plattenkante; vor der bei Hollstein verzeichneten Adresse des Künstlers und vor dem Datum. Vorzüglich erhalten.

Dabuysen zyn groot in alle slaeten wonen bevint tot alle stonden Daer om voeghet goet en willet quaet laten want anders slaes eyst al hop beunden

Bartholomäus de Momper, publisher. *Al Hoy (All Hay)*. Etching. 1559. Brussels, Bibliothèque Royale de Belgique.

Falttafel auf der Innenseite
Illustration on the inside

9. JACQUES HORENBAULT

(fl. c. 1608 in Ghent)

Allegory of the Vices. Etching. 39.2 x 51.3 cm. (1608). Hollstein 1.

This portrayal of Flemish proverbs and folk sayings is an extremely rare example of a pictorial tradition very popular in the south of the Low Countries since the late 1550s and persisting well into the next century. The prototype for this kind of picture was Frans Hogenberg's 1558 etching *De blauwe Huick*, which in the following decades was to be the model for a large number of original prints and related variants.

In this specific case we are dealing with a free adaptation of an allegorical print published by Bartholomeus de Momper of Antwerp in 1559. It refers to a collection of proverbs concerning human vices and bearing the enigmatic title *Al Hoy* (All is Hay). However the author of this print, Jacques Horenbault, modified de Momper's original fifty years later in several respects by updating the figures' costumes and making a number of compositional changes. The main difference, however, lies in the fact that Horenbault replaced several anticlerical scenes and captions from the original 1559 version with less controversial portrayals that did not feature members of the clergy. His conduct in this regard reflects the changed and repressive intellectual climate of the Counter-Reformation in his homeland (see Louis Lebeer, "Het hooi en de hooiwagen in de beeldende Kunsten", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis.*, V, 1938, pp. 141–155).

In this print too we are confronted with a veritable plethora of human vices that Horenbault presents with evident relish and narrative flair. On a wide plain a large number of men and women are assembled to engage in vain and sinful pursuits. Interestingly enough, it is mainly finely attired lords and ladies and prosperous burghers who are portrayed, while members of the lower estates are clearly in the minority. On the horizon we discern the real iconographic *leitmotiv* of the allegory: a hay wagon drawn by two horses, driven by devils and pursued by a noisy throng who are trying to snatch handfuls of hay from it. This pictorial invention goes back to the *Hay Wagon* triptych painted by Hieronymus Bosch (Museo del Prado, Madrid) between 1490 and 1500, which clearly shows that in the early 17th century the latter artist's fame was still undimmed. His highly original invention symbolizes humanity's desire for transient earthly goods and the avarice this breeds. In keeping with the motto of the original version by Bartholomeus de Momper everything in the picture revolves around "hay" and hence many of the protagonists are pointedly holding bundles of cut grass in their hands. Although the range of meanings covered by the word "hay" in the vernacular speech of the 16th century was very wide, it developed over time into a synonym for sinfulness and deception. The motto "Al Hoy" suggests that sin is to be encountered everywhere (see Jan Grauls, "Taalkundige toelichting bij het hooi en de hooiwagen", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, V, 1938, pp. 156–177). In the centre foreground a lute-playing nobleman and a courtesan represent idleness and vanity. In numerous little individual scenes the seven deadly sins – Pride, Avarice, Lust, Wrath, Gluttony, Envy and Sloth – are depicted in a vivid, sometimes earthy manner, which no doubt contributed to the great popularity of this kind of prints. Horenbault's meticulous etching style proves to be a suitable instrument for regaling the viewer with a wealth of amusing anecdotal details. It is interesting to note that, in depicting the parable of the blind leading the blind in the right foreground, the artist adapted the 1559 prototype by replacing the original, based on Pieter Brueghel's design, by an almost identical repetition of Pieter van der Heyden's engraving after Hieronymus Bosch (Hollstein 21, fig. 1). In this way Horenbault paid a further tribute to his great predecessor. Next to nothing is known about the author of this print, who came from a family of artists active in Ghent from the late 15th century. Hollstein was only familiar with the present etching and only able to prove the existence of one impression, which is kept in Amsterdam's Rijksprentenkabinet.

A very fine, strong and contrasting early inmpression with margins around the platemark; before the artist's address (which is present on the Amsterdam impression) and before the date. In impeccable condition.

fig. 1

10. ITALIENISCH
um 1550

Architekturcapriccio mit antiken Trophäen und einem männlichen Torso. Radierung. 43 x 52,5 cm. Unbeschrieben. Wasserzeichen Zwei gekreuzte Pfeile (vgl. Woodward 187 ff, Rom, ab 1552).

Diese gleichermaßen faszinierende wie surreal anmutende Darstellung dürfte um die Mitte des 16. Jahrhunderts von einem anonymen italienischen, wohl in Rom tätigen Künstler geschaffen worden sein. Die Komposition des Blattes wirkt auf den Betrachter befremdlich und merkwürdig inkohärent, als handle es sich um eine lose Ansammlung von kompositorischen Versatzstücken, die ohne inhaltlichen Zusammenhang und ohne räumliche Logik miteinander verbunden sind. Jedoch verdankt die anonyme Radierung gerade diesem Ehrgeiz, solch heterogene Bestandteile miteinander zu verflechten, ihren eigentümlichen Reiz.

Mit einer gewissen Bravura hat sich der Künstler der detaillierten Wiedergabe von antiken Trophäen, einer Rüstung und Prunkhelmen gewidmet, die in einer kleinteiligen Radiertechnik ausgeführt sind und entfernt an vergleichbare ornamentale Darstellungen des Enea Vico erinnern. Auf ähnliche Weise sind auch Kapitelle, Architrav und Zierleisten eines antiken Tempels vorne rechts behandelt. Die Inschrift, die besagt, daß es sich offenbar um Architekturfragmente aus den Thermen Dioklezians handele, zeugt von archäologischer Gelehrsamkeit. Eher summarisch dargestellt ist dagegen der antike Torso links, der wie ein vergessenes Requisit verloren in der Einöde steht. Bei der Wiedergabe des Terrains im Mittelgrund hat der Künstler offenbar auf allzu große Kraftanstrengungen verzichtet: Die Beschaffenheit des spröden Bodens und die beschatteten Partien sind mit wenigen Linien und schlichten Parallelschraffuren angedeutet. Im kontrapunktischen Bezug zur nur andeutungsweise definierten mittleren Bildebene steht die Architektur des Hintergrundes, wo der Künstler sich in einer filigranen, kleinteiligen Technik um die Suggestion von Raum und perspektivische Wirkung bemüht hat. In einem flotten zeichnerischen Duktus sind einzelne Bäumchen und die auf den Ruinen wachsende Vegetation skizziert. Trotz der inneren Inkohärenz geht von der Darstellung eine bemerkenswerte suggestive Wirkung aus. Es dürfte sich gleichzeitig um eines der frühesten Beispiele eines Architekturcapriccios handeln.

Ganz ausgezeichneter, stellenweise toniger Druck mit Plattenschmutz am rechten Rand und vereinzelten Nadelproben; mit Rändchen bzw. Rand um die Plattenkante rechts und links, oben und unten bis auf die Facette beschnitten.

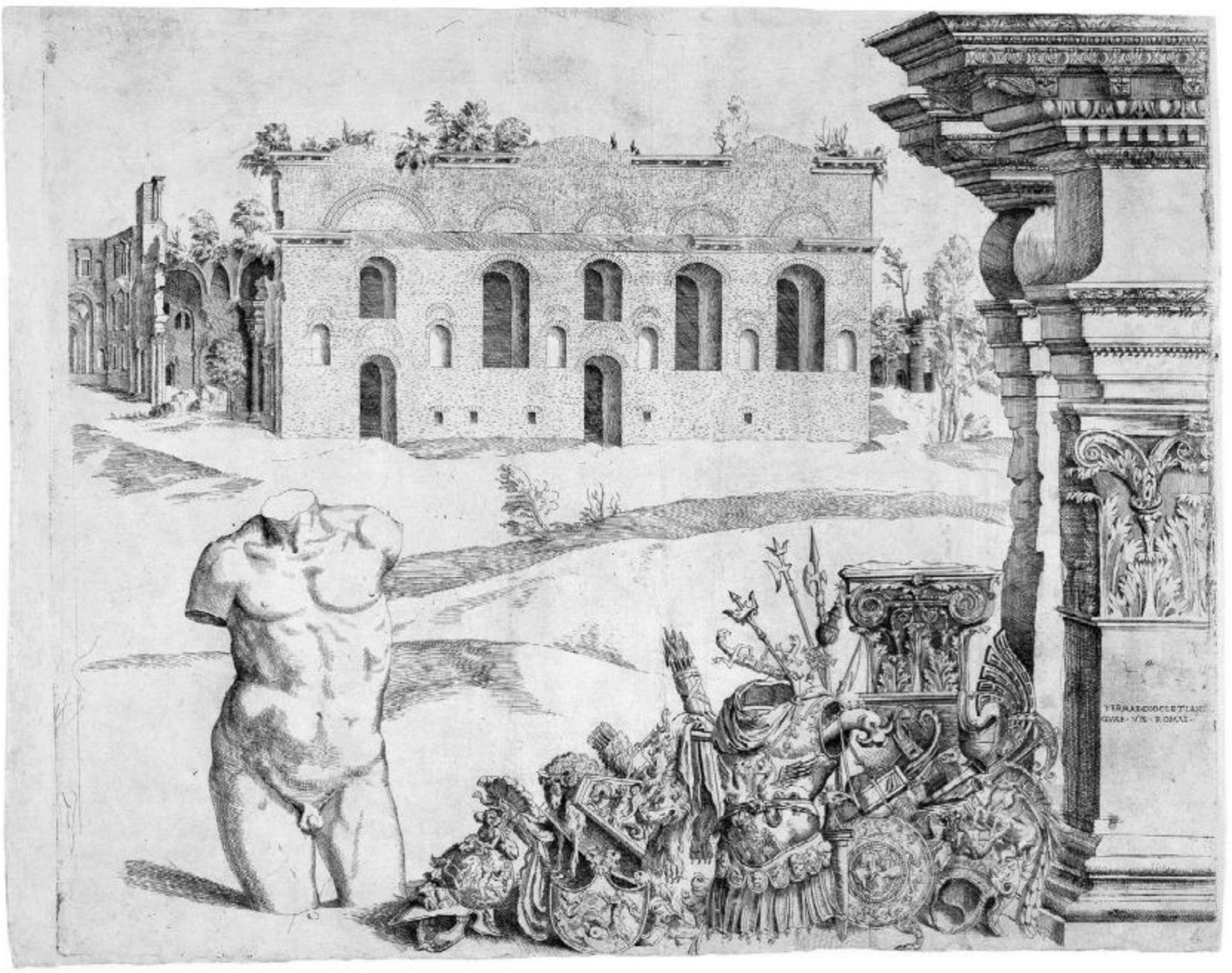
ITALIAN SCHOOL
circa 1550

Architectural Capriccio with Antique Trophies and Male Torso. Etching. 43 x 52.5 cm. Undescribed. Watermark: Two crossed arrows (cf. Woodward 187 ff, Rome, after 1552).

This fascinating, surreal scene was most likely produced around the mid-16th century by an anonymous Italian artist who probably worked in Rome. The composition of the subject strikes the beholder as odd and strangely incoherent, as though it consisted of a motley collection of compositional props randomly assembled without any logical links. Nevertheless, this anonymous etching owes its peculiar charm precisely to the artist's determination to combine these disparate elements.

The unknown artist has devoted himself with a certain panache to the detailed rendering of antique trophies, a suit of armour and elaborate helmets, which are executed in a painstaking etching technique faintly reminiscent of comparable ornamental prints by Enea Vico. Similar treatment is given to the capitals, architrave and mouldings of an ancient temple in the right foreground. The inscription stating that these are evidently architectural fragments from the Baths of Diocletian testifies to archaeological scholarship. More perfunctory treatment, on the other hand, has been given to the classical torso on the left, which stands somewhat forlornly like a forgotten prop in the wilderness. In the rendering of the terrain in the middle distance the artist has evidently decided not to make too much of an effort: The texture of the bare ground and shaded areas is indicated with only a few lines and simple parallel hatching. A counterpoint to this sparseness is provided by the architecture in the background, where the artist has used a, precise, filigreed technique to suggest space and perspective. The isolated little trees and the vegetation growing on the ruins are sketched in with a deft and sure hand. Despite its internal incoherence the image achieves a remarkably suggestive effect. It may also be one of the earliest examples of an architectural capriccio.

A very fine, partly tonal impression with plate dirt along the right margin and occasional needle scratches; with thread respectively larger margins around the platemark on the right and left; trimmed on the plate mark at the top and below.



II. CLAUDE MELLAN
(1598 Abbeville – 1688 Paris)

Der Hl. Johannes der Täufer in der Einöde. Kupferstich und Radierung. 39 x 27,1 cm. (1629). Montaiglon 80; Inventaire du Fonds Français 84 I (von III). Wasserzeichen Anker im Kreis.

Eine erstaunliche Originalität der Erfindung und technische Meisterschaft sind die herausragenden Merkmale des umfangreichen druckgraphischen Œuvres Claude Mellans, der den Rang des bedeutendsten und eigenständigsten französischen Graveurs des 17. Jahrhunderts für sich beanspruchen kann. In Mellans schöpferischem Kosmos erfahren traditionelle religiöse Themen oft die eigenwilligsten Formulierungen, wie am Beispiel unseres meditierenden Johannes d. Täufers deutlich ersichtlich ist. Wir sehen keinen hageren, asketischen Einsiedler, sondern einen hübschen Jüngling, der der Bildwelt Caravaggios oder Simon Vouets entnommen zu sein scheint. Die lässige Eleganz seiner Pose, das Spiel des warmen Sonnenlichtes auf dem wohlgestalteten Körper und der träumerische Blick vermitteln den Eindruck sinnlicher Entrücktheit. Man ist fast geneigt zu fragen, ob der junge Mann wirklich in religiöse Meditation versunken ist oder ob seine Gedanken zu weitaus profaneren Dingen abschweifen.

Das Blatt, das auf ein Gemälde des Künstlers zurückgeht und im Jahre 1629 relativ kurz nach Mellans Ankunft in Rom entstand, begründete seinen Ruf als Kupferstecher. Die Widmung an den mächtigen Kardinal und Kunstförderer Francesco Barberini ist Ausdruck dieses Prestiges. In technischer Hinsicht handelt es sich um den ersten Stich, bei dem Mellan die Modellierung des Körpers fast vollständig mit Hilfe von leicht ondulierten Parallelschraffuren realisierte, eine Praxis, die später zu einer Art Markenzeichen des Künstlers wurde. Geradezu virtuos hat der Künstler den Gegensatz zwischen dem leuchtenden Inkarnat und dem dichten Gestrüpp der dunklen Felsenhöhle hervorgehoben. Die hellen Lichtflecke auf dem Terrain vorne vermitteln der Szene einen fast überirdischen Glanz.

Prachtvoller, scharfer und kontrastreicher Frühdruck mit feinem Rändchen um die Plattenkante, vor der Jahreszahl und vor der Änderung der Inschrift und der Adresse von Ch. Bance.

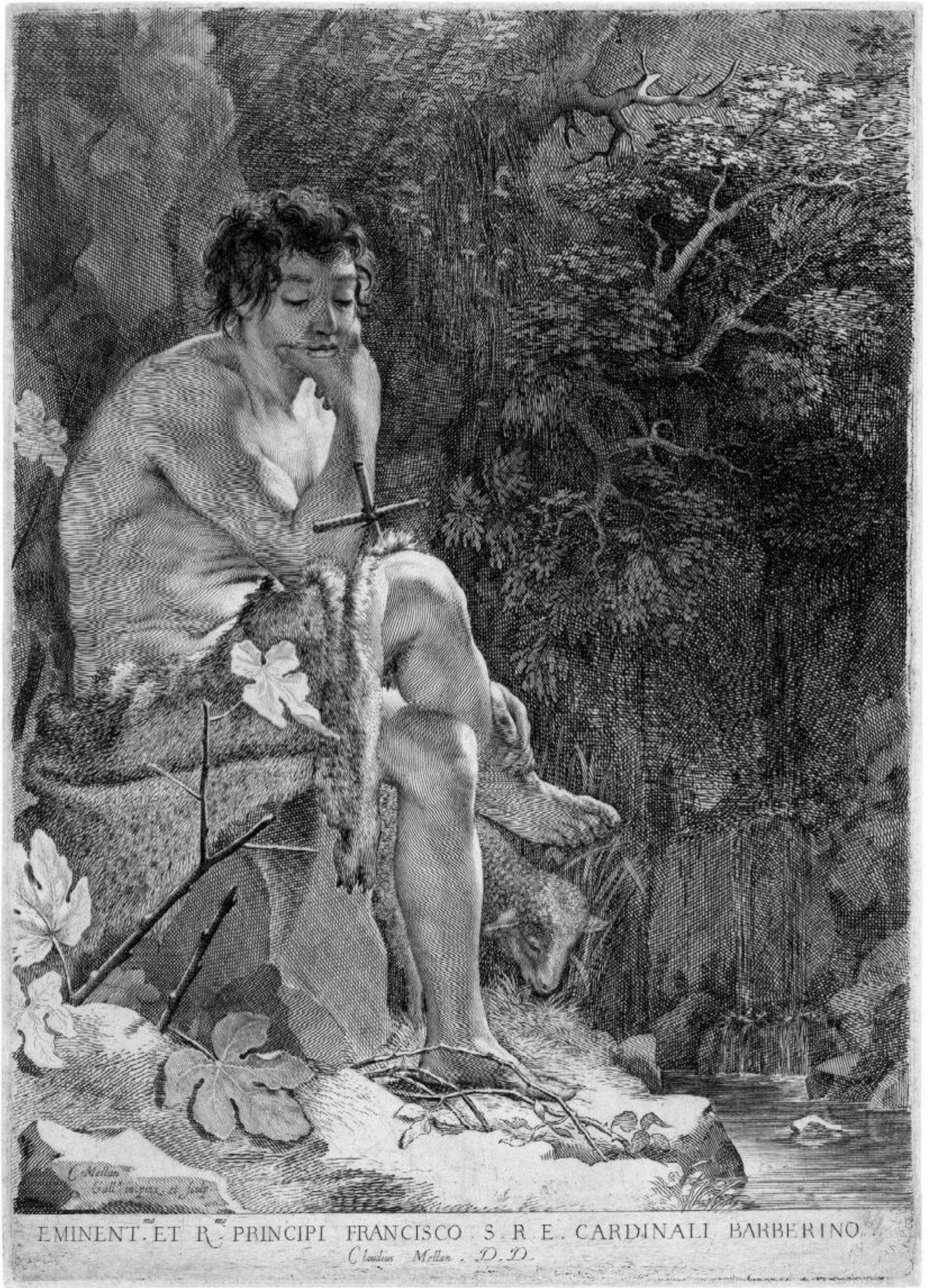
CLAUDE MELLAN
(1598 Abbeville – 1688 Paris)

St. John the Baptist in the Wilderness. Engraving and etching. 39 x 27.1 cm. (1629). Montaiglon 80; Inventaire du Fonds Français 84 I (of III). Watermark: Anchor in Circle.

An astonishing originality of invention and technical mastery are the outstanding features of the extensive printed œuvre of Claude Mellan, who has a good claim to being the most significant and individual French engraver of the 17th century. In Mellan's creative cosmos traditional religious themes often undergo bizarre reformulations, as the example of our meditative John the Baptist clearly shows. What we see here is not a haggard, ascetic hermit, but a handsome youth who seems to have been taken from a painting by Caravaggio or Simon Vouet. The casual elegance of his pose, the play of the warm sunlight on his well-formed, youthful body and his pensive look create an impression of reverie. One feels an urge to inquire whether the young man is really lost in religious contemplation or whether his thoughts are not dwelling on more profane matters.

The print, which originates from a painting by the artist and dates to 1629, i.e. not long after Mellan's arrival in Rome, established his reputation as an engraver. The dedication to Francesco Barberini, the powerful cardinal and patron of the arts, is an expression of this prestige. From a technical point of view this is the first engraving in which Mellan did the modelling of the body almost completely with the aid of slightly undulating parallel hatching, a practice that later became almost the artist's trademark. With great virtuosity he has brought out the contrast between the luminous flesh tones and the dense vegetation of the dark cave. The patches of bright light on the ground at the front lend the scene an almost unearthly glow.

A splendid, sharp and contrasting early impression with thread margins around the platemark, before the date and before the title and the address of Ch. Bance in the lower text margin.



EMINENT.mi ET R.mi PRINCIPI FRANCISCO S. R. E. CARDINALI BARBERINO.

Claudius Mellan. D.D.

12. CRISPIJN DE PASSE I

(um 1565 Arnemuiden – 1637 Utrecht)

Ecce Homo. Kupferstich. 31,6 x 24,8 cm. 1608. Hollstein 156.

Crispijn de Passe war der Stammvater einer weitverzweigten und produktiven Dynastie von Kupferstechern. Der in Arnemuiden in der holländischen Provinz Zeeland geborene Künstler wurde vermutlich von Dirck Volckertsz. Coornhert, dem Lehrmeister Goltzius' ausgebildet. 1585 wurde Passe Mitglied der Antwerpener Gilde und begann wenig später seine Mitarbeit für das berühmte Verlagshaus des Christoph Plantin. Infolge der spanischen Religionsverfolgungen in Flandern wanderte die Familie des Künstlers in den 1590er Jahren nach Aachen und anschliessend nach Köln aus, wo Crispijn von ca. 1594 bis 1612 tätig war. Im letzten Jahr schließlich siedelte er mit seinen Angehörigen in die holländische Stadt Utrecht über, weil er als mennonistischer Taufgesinnter der Häresie verdächtigt wurde. Bereits 1613 erwarb der Künstler in der neuen Heimat als Kupferstecher das Bürgerrecht. Der Familienbetrieb de Passe entwickelte eine bemerkenswerte Produktivität, die von einem druckgraphischen Œuvre von über 1300 Einzelblättern und 49 illustrierten Werken dokumentiert wird.

Die eindrucksvolle und künstlerisch konzentrierte Darstellung des *Ecce Homo* entstand gegen Ende der Kölner Schaffenszeit. Crispijn und seine Nachfolger bevorzugten in der Regel kleine Formate, so daß das Blatt allein schon durch seine Abmessungen auffällt. Es ist in einer für die de Passe-Werkstatt bezeichnenden detaillierten und technisch hochentwickelten Kupferstichtechnik ausgeführt. Crispijns Repertoire an graphischen Abbreviaturen ist sehr vielfältig und künstlerisch äußerst wirkungsvoll. Hier ist ein Graveur am Werk, der in seiner Kölner Wahlheimat das überragende Beispiel Hendrick Goltzius' und der Stechermethodik seiner Haarlemer Werkstatt zutiefst verinnerlicht hat. Der Körper des Schmerzensmannes ist durch anschwellende, konzentrische Kreuzlagen plastisch definiert, Pünktchen in den Zwischenräumen erzeugen eine vibrierende Lichtwirkung. Aus dem Kontrast zwischen offenen, mehr kalligraphisch behandelten Partien, dichteren, Halbtöne erzeugenden Schraffurmustern und dem sehr eng geführten Liniengeflecht des Hintergrundes ergibt sich ein Gesamtbild von großer tonaler Verfeinerung.

Brillanter, scharfer und gegensatzreicher Frühdruck; die Hilfslinien für die Schrift noch deutlich sichtbar, mit einem Hauch von Plattenton im Schriftrand. Mit vereinzelten Nadelproben entlang der Plattenkante, auf dem vollen Bogen gedruckt. Vollkommen erhaltenes Exemplar.

CRISPIJN DE PASSE I

(c. 1565 Arnemuiden – 1637 Utrecht)

Ecce Homo. Engraving. 31.6 x 24.8 cm. 1608. Hollstein 156.

Crispijn de Passe was the progenitor of a widely ramified and productive dynasty of engravers. A native of Arnemuiden in the Dutch province of Zeeland, the artist was probably trained by Dirck Volckertsz. Coornhert, who had also taught Hendrick Goltzius. In 1585 Passe became a member of the Antwerp Guild and shortly afterwards began to work for the famous publishing house of Christoph Plantin. As a result of Spanish religious persecution in Flanders the artist's family emigrated in the 1590s to Aachen and later to Cologne, where Crispijn was active from around 1594 to 1612. In the latter year de Passe and his family finally moved to the Dutch city of Utrecht, since Crispijn as a Mennonite Baptist was under suspicion of heresy. By 1613 the artist had already been granted citizenship in his new home town. The de Passe family business was remarkably productive, as is documented by an output of over 1,300 individual prints and 49 illustrated works.

This impressive and artistically concentrated portrayal of *Ecce Homo* was produced towards the end of the artist's Cologne period. Crispijn and his successors generally preferred small formats, which make this print remarkable for its size alone. It has been executed in a detailed and technically sophisticated engraving technique that is typical of the de Passe workshop. Crispijn's repertoire of graphic abbreviations is very varied and extremely effective in artistic terms. We see here an engraver at work who in his Cologne refuge has profoundly absorbed the outstanding example of Hendrick Goltzius and the engraving practice of his Haarlem workshop. The body of the dead Christ is given three-dimensionality by means of swelling, concentric cross-hatchings, while stippling in the intermediate areas creates a vibrant light effect. The contrast between the open, more calligraphically treated areas and denser hatching patterns that generate halftones, on the one hand, and the very intricate linework of the background, on the other, produces an overall picture of great tonal refinement.

A brilliant, sharp and contrasting early impression; the guiding lines for the lettering still clearly visible, with a delicate veil of plate tone in the lower margin. Occasional needle scratches along the plate mark, printed on the full sheet. In mint condition.

ECCE HOMO
ECCE cruentus HOMO totum cui liuor inurit
Non vllus meminit spectacula tanta dolorum
Purpurea sit hic sus, sontes sunt regia vestis
Corpus, qui pro vno vulnere confus habet.
Ipsius ante diem tanta futura nego.
Vincula, et armilla iungens scelesta viros
Crispin. de pas Inuentor sculptor et excusor.
Guil. S'alum. compo Anno 1608

13. ROSSO FIORENTINO

(1494 Florenz – 1540 Paris)

Caritas Romana. Kupferstich. 13,8 x 32 cm. 1542. Bartsch XV, 487, 2; Herbet (1899), III, 24; Ausstellungskat. *Rosso Fiorentino*, National Gallery of Art, Washington, 1987/88, 81 (I von III).

Die Darstellung von *Cimon und Pero* gibt ein Stuccorelief in der Galerie François Ier im Schloß von Fontainebleau wieder, das auf eine Invention des Rosso Fiorentino zurückgeht. Auf Grund individueller Unterschiede in der Anordnung der Figuren ist anzunehmen, daß nicht das Relief selbst, sondern eine Vorzeichnung Rossos als Modell für den Kupferstich diente. Das Blatt trägt das Datum 1542 und ist damit eine der frühesten druckgraphischen Nachbildungen nach dem dekorativen Ensemble in Fontainebleau. Über die Autorschaft des Kupferstiches herrscht Unstimmigkeit. Bartsch verzeichnet das Blatt unter Gaspar Reverdino, während Zerner auf die stilistische Nähe zu Domenico del Barbiere hinweist. Auch die von Massari vorgeschlagene Zuschreibung an Giulio Bonasone vermag letztlich nicht zu überzeugen, so daß die Urheberschaft dieses enigmatischen Blattes weiterhin unklar ist.

Charakteristisch für die stilistische Behandlung des Stiches ist die derbe, fast grobschlächtige Kraft der Ausführung. Die Figuren sind untersetzt und wirken ungelenk, und auch die Wiedergabe von Perspektive und Raum mutet merkwürdig primitiv an. Sehr expressiv sind die Köpfe mit den vom Wind zerzausten Haaren, die dem Ganzen eine bizarre Note verleihen. Es scheint, als ob der wohl aus Italien stammende Künstler versucht habe, das manieristisch verfeinerte Idiom Rossos in eine schlichtere, volkstümlichere Stilsprache zu übertragen.

Ausgezeichneter, toniger Abzug des sehr seltenen ersten Druckzustandes: Vor den Schraffuren auf der Wand links und vor den Punktierungen auf dem Boden und auf den beiden Stufen (II); vor der Adresse von Salamanca (III). Mit feinem Rändchen um die gratig druckende Plattenkante, unten stellenweise bis auf diese beschnitten. Minimale Erhaltungsmängel, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

ROSSO FIORENTINO

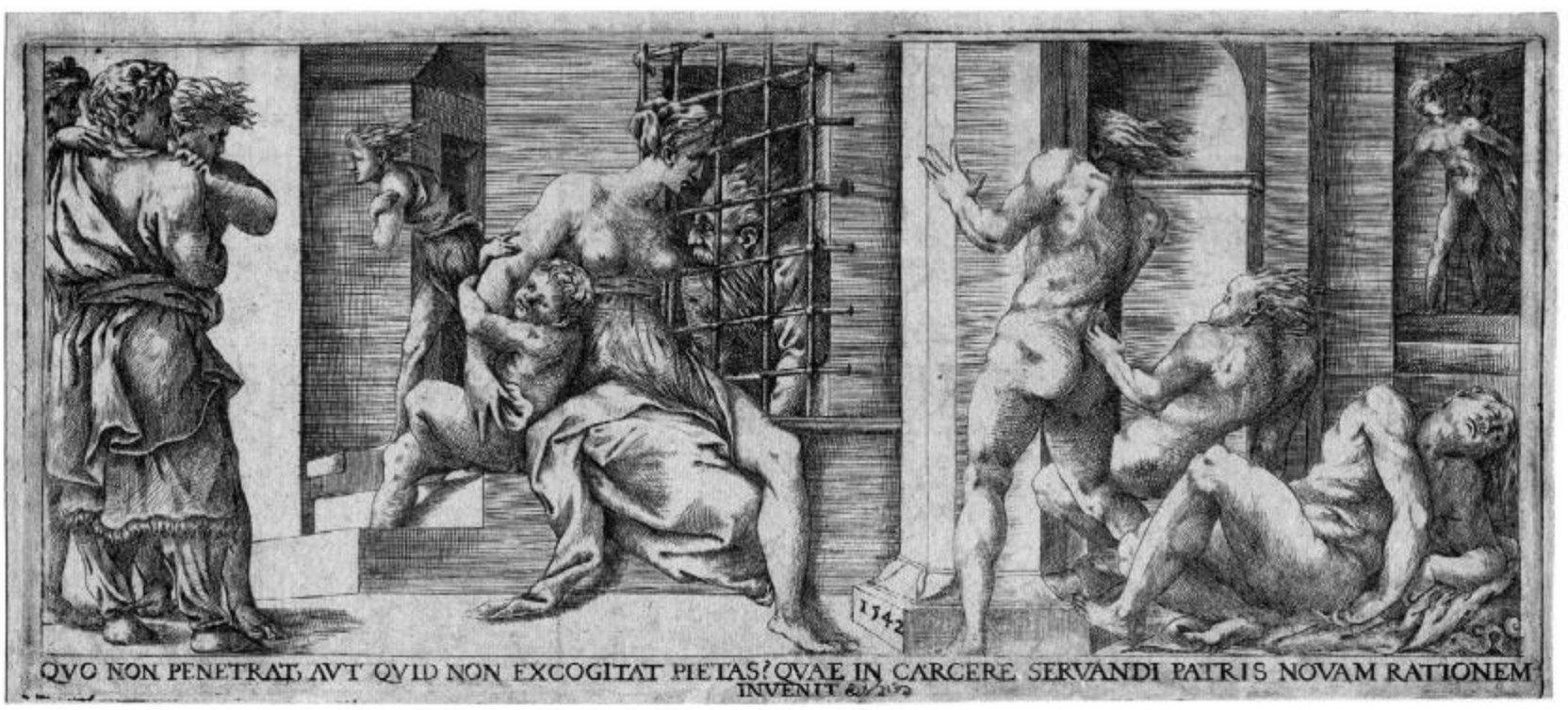
(1494 Florence – 1540 Paris)

Caritas Romana. Engraving. 13.8 x 32 cm. 1542. Bartsch XV, 487, 2; Herbet (1899), III, 24; Exhibition Catalogue *Rosso Fiorentino*, National Gallery of Art, Washington, 1987/88, 81 (I of III).

This portrayal of *Cimon and Pero* reproduces the essence of a stucco relief in the Galerie François Ier in the Castle of Fontainebleau which was based upon an invention by Rosso Fiorentino. In view of individual differences in the compositional arrangement of the figures we may assume that it was not the relief itself, but a preliminary drawing of Rosso's that served as the model for this engraving. The work is dated 1542, which makes it one of the earliest reproductive prints after the decorative ensemble in Fontainebleau. The authorship of this engraving is a matter of dispute. Bartsch ascribed the work to Gaspar Reverdino, while Zerner drew attention to the stylistic resemblance to Domenico del Barbiere. In the final analysis Massari's suggested attribution to Giulio Bonasone is not convincing either, so the source of this enigmatic print remains unclear.

Characteristic of the stylistic treatment of the engraving is the rough, almost coarse energy of execution. The figures are made to look squat and clumsy, while the rendering of perspective and space seems remarkably primitive. The heads with their windtousled hair are very expressive, lending the whole a bizarre note. It is as though the – probably Italian – artist were trying to turn Rosso's Mannerist refinement into a simpler, more demotic style.

A very fine, tonal impression of the extremely rare first state: Before the cross-hatching on the wall to the left and the stippling on the ground and the two steps (II); before the address of Salamanca (III). With narrow margins around the inky platemark, partially trimmed on the platemark below. Minor defects, otherwise in excellent, untreated condition.



QVO NON PENETRAT AVT QVID NON EXCOGITAT PIETAS? QVAE IN CARCERE SERVANDI PATRIS NOVAM RATIONEM INVENIT

14. ADAMO SCULTORI

(um 1530 Mantova – 1587 Rom)

Der Flöte spielende Pan und eine Nymphe. Kupferstich im Oval, in Braun gedruckt. 20,2 x 13,2 cm. Bartsch 11; Bellini 15 I (von III).

Adamo Scultori war der Sohn und Schüler Giovanni Battista Scultoris. Wie sein Vater war auch Adamo seit ca. 1542–45 als Kupferstecher in Mantova tätig, um dann etwa 1565 nach Rom überzusiedeln. Er war ein produktiver Meister und sein umfangreiches druckgraphisches Œuvre zählt etwa hundertfünfzig Blatt, bei denen es sich in der Mehrzahl um Reproduktionsstiche nach Giulio Romano, Michelangelo und Werken der römischen Antike handelt.

Die vorliegende Darstellung nach einer Erfindung Giulio Romanos dürfte zwischen 1563 und 1565, unmittelbar vor der Abreise nach Rom, entstanden sein. Das Blatt ist in einer disziplinierten Kupferstichtechnik ausgeführt, die sich eines Systems von dichten und eng geführten Schraffurmustern bedient, das charakteristisch ist für den Gravierstil der Mantovaner Schule. Trotz einer gewissen Trockenheit der Behandlung besitzt die Darstellung eine urwüchsige Kraft, die dem antiken Thema angemessen ist.

Beim vorliegenden Abzug handelt es sich um einen seltenen Frühdruck in Braun, vor der vollständigen Überarbeitung der Platte mit dem Grabstichel und vor dem Feigenblatt des Amors. Ausgezeichneter, delikater und toniger Druck mit dem vollen Papierrand. Vollkommen erhalten.

ADAMO SCULTORI

(circa 1530 Mantua – 1587 Rome)

Pan Playing on the Flute and a Nymph. Engraving in an oval, printed in brown ink. 20.2 x 13.2 cm. Bartsch 11, Bellini 15 I (of III).

Adamo Scultori was the son and pupil of Giovanni Battista Scultori. Like his father, Adamo started working as an engraver in Mantua in the years between 1542–45 and subsequently settled in Rome around 1565. He was a productive master and his extensive œuvre comprises about one hundred and fifty prints, most of which are reproductive engravings after Giulio Romano and Michelangelo and works of Roman antiquity.

The present composition after an invention of Giulio Romano was probably produced between 1563 and 1565, just before his departure for Rome. The print is executed in a disciplined burin technique involving a system of dense hatching patterns characteristic of the engraving style of the Mantuan School. Despite a certain dryness of treatment the portrayal has an elemental energy befitting its classical theme.

The present proof is a rare early impression printed in brown ink, before the complete reworking of the plate with the burin and before Cupid's fig leaf. An excellent, delicate and tonal impression, printed on the full sheet. In mint condition.

15. NICOLAAS VERKOLJE
(1673 Delft – 1746 Amsterdam)

Der Apostel Paulus. Schabkunstblatt, in Rotbraun gedruckt, nach Adriaen Cornelisz. van Linschoten. 27,1 x 17,7 cm. Wurzbach 18.

Der Maler und Kupferstecher Nicolaas Verkolje hatte die Schabtechnik bei seinem Vater Jan d. Älteren (1650–1693) erlernt. Er gehört sozusagen der zweiten Generation niederländischer Künstler an, die mit dem in den 1660er Jahren von Wallerant Vaillant in den Niederlanden introduzierten Schabkunstverfahren experimentierten. Verkolje gelangte bald zu solcher Meisterschaft, daß seine Blätter häufig mit denen Vaillants verwechselt wurden.

Die Darstellung des meditierenden Hl. Paulus veranschaulicht die Vorzüge seiner graphischen Kunst auf eindrucksvolle Weise. Die intime Szene ist in ein weiches Chiaroscuro gehüllt. Der Apostel hat beim Schreiben innegehalten und betrachtet andächtig eine Notiz; seine linke Hand mit der Gänsefeder ruht auf einem aufgeschlagenen Folianten. Die fast makaber anmutende Untersicht eines Totenschädels verleiht der Darstellung eine pessimistische und nachdenkliche Note. Verkolje nutzt die tonalen Möglichkeiten der Schabtechnik vollständig aus. Er verzichtet völlig auf Linie und Innenzeichnung und strukturiert stattdessen die Darstellung durch unterschiedliche Hell- und Dunkeltöne, die auf subtile Weise ineinander übergehen und dem Ganzen einen samtigen Schmelz verleihen. Die Wiedergabe des warmen Lichtes ist zum eigentlichen Bildgegenstand erhoben. Trotz der inhärenten Beschränkungen der Druckgraphik besitzt die Darstellung ein hohes Maß an Farbigkeit. Das satte, tiefdunkle Braun der Schattenlagen im Vordergrund kontrastiert wundervoll mit dem wie Sahne wirkenden, cremefarbenen Weiß des Folianten, wo der Künstler den blanken Papierton wirkungsvoll zur Anwendung gebracht hat.

Prachtvoller, samtiger und reich nuancierter Druck mit gleichmäßigem Rand um die tief eingeprägte Plattenkante. Verso vereinzelte Montierungsreste, sonst vollkommen erhalten.

NICOLAAS VERKOLJE
(1673 Delft – 1746 Amsterdam)

The Apostle Paul. Mezzotint engraving, printed in reddish brown, after Adriaen Cornelisz. van Linschoten. 27.1 x 17.7 cm. Wurzbach 18.

The painter and engraver Nicolaas Verkolje learned the mezzotint technique from his father, Jan the Elder (1650–1693), which makes him one of the second generation of Dutch artists to experiment with the mezzotint procedure introduced to the Netherlands by Wallerant Vaillant in the 1660s. Verkolje soon attained such mastery of it that his works were often taken for those of Vaillant.

This portrayal of St. Paul meditating is an impressive demonstration of Verkolje's graphic skills. The intimate scene is wrapped in a soft chiaroscuro. The apostle is reverently contemplating a passage and has paused in the act of writing; his left hand holding the goose quill rests on an open folio, while the almost macabre presence of a skull seen from below lends the portrayal a pessimistic and pensive note. Verkolje has taken full advantage of the tonal potential offered by the mezzotint technique. He has dispensed entirely with line and inner detail, structuring the portrayal by alternating light and dark tones which subtly blend into one another and lend the whole a velvety lustre. The rendering of warm light has been made the real subject of the picture. Despite the inherent limitations of printmaking the portrayal possesses a high degree of colourfulness. The deep dark brown of the shadows in the foreground contrasts wonderfully with the creamy white of the folio, where the artist has made skilful use of the blank paper.

A superb, velvety and rich impression with even margins around the platemark. Some remains of old hinging tape on the verso, otherwise in impeccable condition.

S.T PAVLVS.
Luc.Scorza pinx.
N.Verkolje fec. et exc.

16. HIERONYMUS WIERIX

(1553–1619, Antwerpen)

Die Madonna mit dem Kind auf der Mondsichel. Kupferstich. 35,2 x 28,5 cm. Mauquoy-Hendrickx 721 II (von IV); The New Hollstein 996 II (von IV). Wasserzeichen Buchstabe S im geschwungenen Schild.

Die mystische Darstellung der Gottesmutter auf der Mondsichel, deren Ikonographie ihren Ursprung in dem Buch der Apokalypse hat und ab dem Mittelalter eine mariologische Bedeutung erhielt, ist ein Meisterwerk drucktechnischer Verfeinerung. Wie sein älterer Bruder Johannes war auch Hieronymus Wierix vorwiegend als Reproduktionsstecher tätig, wenn er auch eine Reihe von Kupferstichen nach eigener Erfindung schuf. Seine technisch hochentwickelte und minuziöse Graviertechnik steht in der Tradition großer Vorgänger wie Albrecht Dürer und Lucas van Leyden und ist diesen Meistern in puncto handwerklicher Virtuosität zweifellos ebenbürtig.

Auf einprägsame Weise demonstriert die *Madonna auf der Mondsichel* alle Vorzüge des Mediums des Kupferstichs. Die wundervoll abwechslungsreiche Graviertechnik, welche die Darstellung in einem metallischen Glanz aufleuchten läßt, ihre Linienschönheit sowie die meisterhafte Wiedergabe der unterschiedlichen, fast stofflich greifbaren Texturen, können den Betrachter nur in Erstaunen versetzen. Durch den bewußt gewollten Kontrast zwischen eng geführten Schraffurmustern und unbehandelten Partien, wo lediglich der weiße Papierton zur Geltung kommt, erzeugt der Künstler ein fast überirdisches Licht. Subtile Details wie der Gegensatz zwischen der messerscharfen Mondsichel und dem weichen, üppigen Kissen, auf dem die Madonna thront, zeugen vom künstlerischen Raffinement des Hieronymus Wierix.

Unübertrefflich schöner und scharfer Frühdruck, vor den zwölf Sternen um das Haupt Mariens, auf dem vollen Papierbogen gedruckt. In unberührter Erhaltung.

HIERONYMUS WIERIX

(1553–1619, Antwerp)

Madonna with Child on Crescent Moon. Engraving. 35.2 x 28.5 cm. Mauquoy-Hendrickx 721 II (of IV), The New Hollstein 996 II (of IV). Watermark: Letter S in curved shield.

This mystical portrayal of the Mother of God on the crescent moon, whose iconography originates from the Book of Revelation and has possessed a Mariological significance since the Middle Ages, is a masterpiece of refined printmaking. Like his elder brother Johannes, Hieronymus Wierix worked mainly as a reproductive engraver, although he also produced a number of engravings after his own inventions. His technically sophisticated and meticulous engraving technique is in the tradition of such great predecessors as Albrecht Dürer and Lucas van Leyden and Wierix is doubtless the equal of these masters in terms of virtuoso craftsmanship.

The *Madonna on the Crescent Moon* demonstrates very effectively all the advantages of the engraving medium. The wonderfully varied technique, which lends the portrayal a metallic gleam, the fine linework and the masterly rendering of the various, almost palpable textures cannot fail to amaze the beholder. By deliberately contrasting dense hatching patterns and untreated areas, where only the white tone of the paper is used to create the desired effect, the artist generates an almost ethereal light. Subtle details, like the contrast between the steely sharpness of the crescent moon and the soft, luxurious cushion on which the Madonna is enthroned, testify to Hieronymus Wierix's artistic refinement.

A crisp, early impression of unsurpassable beauty, before the twelve stars around Mary's head, printed on the full sheet. In pristine condition.

Hieronymus Wierx fecit
QVIS MIHI DET TE FRATREM MEVM SVGENTEM VBERA MATRIS MEAE. CANTIC. VIII.

17. PIERRE MICHEL ALIX

(1762–1817, Paris)

Premier Acte Civil de la République d'Athènes. Farbradierung. 54,3 x 92,8 cm. Wohl unbeschrieben.

Das eindrucksvolle Blatt ist offensichtlich in der beschreibenden Literatur nicht verzeichnet, was allein schon auf Grund des sehr stattlichen Formates verwunderlich erscheint. Handelt es sich vielleicht um einen Lapsus des Autors dieses Katalogs? Aus der Adresse geht hervor, daß auch Jean Duplessi-Bertaux (1747–1819, Paris) an der Realisierung des Stiches beteiligt war. Wie Alix schuf auch Duplessi-Bertaux mehrere hundert Blatt. Ein umfassender Werkkatalog ihres druckgraphischen Schaffens steht noch aus, was ein Grund dafür sein könnte, daß die vorliegende Radierung in der kritischen Literatur fehlt.

Beide Künstler waren Schüler von Jacques Philippe Le Bas. Alix begründete seinen Ruf als Reproduktionsstecher mit einer Reihe von Porträts bekannter Persönlichkeiten der französischen Revolution. Der ebenso begabte wie konformistische Künstler war im Hinblick auf seine politische Orientierung nicht gerade wählerisch, denn er diente allen Regierungen vom *Ancien Régime* bis zur Restauration. Sein umfangreiches Œuvre umfaßt ein Bildnis der Königin Marie Antoinette nach Vigée-Lebrun, aber auch großformatige Allegorien, die von einem überschwenglichen revolutionären Pathos erfüllt sind. In der Periode des *Directoire* beschäftigte Alix sich dann wieder mit weniger brisanten Themen wie mythologischen Sujets und Genreszenen. Kennzeichnend für alle diese Blätter ist die meisterliche Beherrschung unterschiedlichster Druckverfahren, die oft auf ingeniöse Weise kombiniert sind und in ihrem technischen Raffinement die Endphase des französischen Farbstichs markieren.

Die vorliegende Komposition, die eine ausführliche Widmung an Bonaparte trägt, ist ein charakteristisches Beispiel für diese Kategorie von Reproduktionsstichen und zeigt wie Alix' Kunst nunmehr eifrig den propagandistischen Zwecken der jungen Republik dienen wollte. Die Vorlage bildet ein Aquarell des Historienmalers Victor Maximilien Potain, der wiederum ein Schüler Vincents war. Alix' verfeinerte Lavistechnik gibt die delikaten Farbnuancen des Originals auf kongeniale Weise wieder.

Wir sind Zeuge einer Szene aus dem Zeitalter der antiken Republik Athen, bei der ein erfolgreicher Heerführer seinen jüngsten Sohn in das Standesregister der Stadt eintragen läßt und so seinen Bürgersinn unter Beweis stellt. Zahlreiche Personagen haben sich zu diesem Zweck in einem der Göttin Athena gewidmeten Tempel versammelt. Ihre Gesten sind lebendig und abwechslungsreich observiert und unterstreichen den feierlichen Charakter des Geschehens. Ein grimmig blickender Schreiber der *res publica*, der neben einem greisen Würdenträger sitzt, vollführt den administrativen Akt, links bringt ein Priester ein Weihopfer.

Prachtvoller, fein abgestufter Druck von größter Farbfrische. Mit Rand um die Plattenkante. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

PREMIER ACTE CIVIL DE LA RÉPUBLIQUE D'ATHÈNES.

A Bonaparte, Premier Consul de la République Française, et Membre de l'Institut National.

La République d'Athènes fut constituée par le divin sage Solon, qui fut élevé successivement aux premières charges de son Gouvernement, et qui, après avoir rempli avec gloire, et sa vie durant, les fonctions de Législateur, de Juge, de Conseiller et d'Ambassadeur, fut proclamé par le Conseil de la Patrie, et fut inscrit sur le Registre Civil, comme pacifique mourant, qu'il l'entendit en paix au sein d'heureux et tranquillement exempt à l'effervescence, et à la prospérité de cette Nation.

17. PIERRE MICHEL ALIX

(1762–1817, Paris)

Premier Acte Civil de la République d'Athènes. Colour etching. 54.3 x 92.8 cm. Apparently unrecorded.

This impressive print is evidently unrecorded in the descriptive literature, which seems strange if only because of its imposing format. Could this be due to a lapse on the part of the author of this catalogue? The address shows that Jean Duplessi-Bertaux (1747–1819, Paris) was also involved in making the etching. Like Alix, Duplessi-Bertaux made several hundred prints, but a comprehensive catalogue of their printed œuvre has yet to appear, which may be one reason why the present etching is not to be found in the critical literature.

Both artists were students of Jacques Philippe Le Bas. Alix made his reputation as a reproductive engraver with a sequence of portraits of well-known personalities of the French Revolution. This gifted but conformist artist was not exactly consistent in his political loyalties, serving every government from the *Ancien Régime* to the Restoration. His extensive œuvre includes a portrait of Queen Marie Antoinette after Vigée-Lebrun as well as large-format allegories replete with unrestrained revolutionary ardour. Under the *Directoire*, Alix turned to less highly charged themes such as mythological subjects and genre scenes. All these works are distinguished by a complete mastery of very varied printing techniques, which are often ingeniously combined and whose technical refinement marks the final phase of French multiple-plate colour printing.

The present composition, which bears a lengthy dedication to Bonaparte, is a characteristic example of this category of reproductive prints and shows how Alix's art was now eagerly serving the propaganda purposes of the young Republic. The model was a watercolour by the historical painter Victor Maximilien Potain, who in turn was a pupil of Vincent's. The refined lavis technique ingeniously reproduces the delicate colour nuances of the original watercolour.

We are witness to a scene from the period of the ancient Republic of Athens, in which a successful military commander demonstrates his civic virtue by having the name of his youngest son entered in the city's register. Numerous personages have gathered for the occasion in a temple dedicated to the goddess Athena. Their gestures are varied and eloquent, emphasizing the solemn nature of the event. A grim-looking scribe of the *res publica*, who is seated next to an aged dignitary, performs the administrative act, while on the left a priest brings in a sacrificial offering.

A superb, delicate and nuanced impression with margins around the platemark. The colours perfectly preserved. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

18. JACOPO AMIGONI
(1675 Venedig – 1752 Madrid)

Die Madonna mit dem Kind. Radierung. 17,9 x 13,7 cm. Bartsch 1; Le Blanc 1; Heller-Andresen 2; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, I, 633, 3 I (von II); The Illustrated Bartsch, 47, Part 3 (Commentary), S. 152, 001, I (von II).

Der Maler Jacopo Amigoni, ein schaffensfreudiger und charakteristischer Repräsentant des venezianischen Rokoko, war außer in seiner Geburtsstadt längere Zeit in Bayern und England tätig. Nach seiner Übersiedlung nach London im Jahre 1729 brachte Amigoni es in dieser Stadt als Dekorations- und Porträtmaler zu großem Ansehen. Weitere Etappen seiner umtriebigen Laufbahn führten ihn nach Paris und Madrid, wo der Künstler im Jahre 1747 zum Hofmaler Ferdinands IV. berufen wurde und nur wenige Jahre später verstarb.

Während die Zahl der Reproduktionsstiche nach Erfindungen Amigonis sehr umfangreich ist, hat der Künstler nur ein recht kleines, eigenhändiges druckgraphisches Werk hinterlassen. Bartsch beschrieb insgesamt drei Blatt, während das Œuvre im Laufe der Zeit von späteren Autoren um einzelne Arbeiten erweitert wurde. Der Kommentarband des *Illustrated Bartsch* verzeichnet insgesamt elf eigenhändige Radierungen sowie vier Blatt, deren Autorschaft fragwürdig ist.

Die *Madonna mit Kind* ist in einer schlichten, jedoch wirkungsvollen Radiertechnik ausgeführt, die weiche, malerische Übergänge erzeugt. Das Sujet besticht durch seine Anmut und eine fast puristisch wirkende Anspruchslosigkeit der Auffassung. Mit einem relativ beschränkten Repertoire an Kreuzschraffuren, kurzen Parallellagen und Pünktchen hat Amigoni die plastischen Volumina der Körper und der Draperien definiert. Die weichen Formen des Kinderkörpers sind mit feinen Punktierungen behutsam modelliert. Ein eng geführtes Liniennetz bildet den neutralen Hintergrund, wodurch die ganze Aufmerksamkeit des Betrachters auf die jugendliche Madonna und auf die liebevolle Geste, mit der sie die Hand des schlafenden Kindes hält, gelenkt wird.

Ganz ausgezeichneter, toniger und delikater Frühdruck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Vor dem Namen Marattas. Die Radierung ist selten. Der *Illustrated Bartsch* verzeichnet insgesamt fünf Exemplare in Berlin, London, Reggio Emilia und Wien. Minimale Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

JACOPO AMIGONI
(1675 Venice – 1752 Madrid)

Madonna with Child. Etching. 17.9 x 13.7 cm. Bartsch 1; Le Blanc 1; Heller-Andresen 2; Meyer, Allgemeines Künstler-Lexikon, I, 633, 3 I (of II) ; The Illustrated Bartsch, 47, Part 3 (Commentary), p. 152, 001, I (of II).

The painter Jacopo Amigoni, a productive and characteristic representative of the Venetian Rococo, spent a lengthy part of his active career away from his native city, staying in Bavaria and England. After moving to London in 1729, Amigoni won high esteem there as a decoration and portrait painter. Later stages of his restless career took him to Paris and Madrid, where he was appointed court painter to Ferdinand IV in 1747 only to die a few years later.

While the number of reproductive engravings after Amigoni's inventions is very extensive, the artist only produced a very few prints of his own. Bartsch described a total of three prints, with later authors expanding the œuvre to seven prints in all. The commented volume of the *Illustrated Bartsch* records a total of eleven etchings done by the artist himself as well as four prints whose authorship is questionable.

The *Madonna with Child* is executed in a simple, yet effective etching technique, which produces soft painterly transitions. The subject owes its captivating quality to its gracefulness and an almost puristic spareness of approach. Using a relatively limited repertoire of cross-hatchings, short parallel lines and stippling Amigoni has given depth and roundness to the bodies and draperies. The soft forms of the child's body have been carefully modelled with fine stippling. A dense network of lines makes up the neutral background, which directs the viewer's whole attention to the youthful Madonna and the loving gesture with which she holds the hand of the sleeping child.

A very fine, tonal and delicate early impression with thread margins around the platemark. Before the name of Maratta. The etching is rare. The *Illustrated Bartsch* records a total of five impressions in Berlin, London, Reggio Emilia and Vienna. Minor ageing, otherwise in very good condition.

L. Annegoni Pinxit et Fecit.

19. MICHEL FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON

(1700 Aix-en-Provence – 1783 Paris)

Christus vor dem Kreuz. Radierung. 6,7 x 9,1 cm. Le Blanc 1; Beraldi 3, 729.

Die Vita des Künstlers liest sich ebenso abwechslungsreich wie interessant. Der aus der südfranzösischen Stadt Aix-en-Provence gebürtige Dandré-Bardon tat sich nicht nur mit beträchtlichem Erfolg als Maler hervor, sondern betätigte sich darüberhinaus auch als Schriftsteller, Dichter und Komponist. In Paris war er Schüler von Jean-Baptiste van Loo und Jean François de Troy, um dann 1725 sein Heimatland für einen sechsjährigen Verbleib in Rom zu verlassen. Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er 1735 Mitglied der Akademie und erwarb sich in den folgenden Jahren mit Gemälden religiösen und mythologischen Inhalts Anerkennung auf den Ausstellungen des Salons. Es haben sich bis heute nur relativ wenige seiner Werke erhalten, sodaß unsere Kenntnis seines Schaffens recht begrenzt ist. Die Zahl der zu Lebzeiten von ihm ausgeübten öffentlichen Ämter bestätigt sein Renommee und spiegelt die Vielseitigkeit seiner Interessen. Dandré-Bardon war Mitglied der *Académie des Belles Lettres* in Marseille, Neubegründer und Vorsteher der *École académique* ebendort, und erhielt 1755 in Paris die Professur für Geschichte und Geographie an der *École des Élèves Protégés*. In dieser Eigenschaft widmete er sich vorwiegend dem ethnologischen Studium von Kostümen und Gebräuchen, um seine Schüler zu einer wahrheitsgetreueren Historienmalerei anzuleiten. Dandré-Bardons literarische Tätigkeit als Verfasser von kunsttheoretischen und kunsthistorischen Schriften ist sehr bedeutend und trat mit der Zeit immer mehr an die Stelle seines künstlerischen Wirkens.

Das druckgraphische Œuvre von Dandré-Bardon ist von großer Seltenheit und umfaßt lediglich drei Radierungen. Offenbar betrieb der Künstler die Radierkunst nur als künstlerische Fingerübung oder aus privatem Vergnügen. Das vorliegende kleinformatige Blatt dokumentiert dennoch die ganze Originalität seiner Begabung auf anschauliche Weise. In einem sehr dynamischen, spontanen und fast skizzenhaften Radierstil ist die ergreifende Szene wiedergegeben. Der dürre Körper des toten Christus strahlt nichts Heroisches oder Göttliches aus, sondern ähnelt vielmehr der Leiche eines Gefallenen auf dem Schlachtfeld. Die drastische Untersicht des vom *rigor mortis* erstarrten Körpers, der auf einem Leichentuch liegt, und die Wiedergabe des kaum sichtbaren Antlitzes mit dem offenen Mund und den prononzierten Nasenlöchern verstärken diesen Eindruck. Mit Ausnahme eines kleinen trauernden Engels ist auf jede figürliche Staffage verzichtet worden, die Landschaft ist karg und abweisend. So fungiert dieser geschundene, anonyme Körper vielmehr als ein schonungsloses Abbild menschlichen Leidens und Sterbens.

Ausgezeichneter, kontrastreicher Druck mit feinem Rand um die Plattenkante.

MICHEL FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON

(1700 Aix-en-Provence – 1783 Paris)

Christ in front of the Cross. Etching. 6.7 x 9.1 cm. Le Blanc 1; Beraldi 3, 729.

Dandré-Bardon led a varied and interesting life. A native of Aix-en-Provence, the artist not only enjoyed considerable success as a painter, but was also active as a writer, poet and composer. In Paris he studied under Jean-Baptiste van Loo and Jean François de Troy before leaving his native land in 1725 to stay in Rome for six years. After his return to Paris he became a member of the Academy in 1735 and won recognition in the following years by exhibiting his religious and mythological paintings at the Salon. Relatively few of his artworks have survived and so our knowledge of his œuvre is very limited. The number of public offices he held during his life confirms his renown and reflects the diversity of his interests. Dandré-Bardon was a member of the *Académie des Belles Lettres* in Marseilles, where he also founded and headed the *École Académique*. Back in Paris in 1755 he was appointed Professor of History and Geography at the *École des Élèves Protégés*. In this capacity he devoted himself mainly to the ethnological study of costumes and customs in order to help his pupils achieve authenticity in painting historical themes. Dandré-Bardon's literary activity as an author of works on the theory and history of art is very significant and in the course of time increasingly overshadowed his artistic activities.

Dandré-Bardon's printed œuvre is of great rarity, comprising just three etchings. Evidently the artist engaged in etching only as an artistic exercise or for his private satisfaction. Nevertheless, the present small-format print vividly documents his talent in all its originality. The moving scene is rendered in a very dynamic, spontaneous and almost sketch-like etching style. The gaunt body of the dead Christ has nothing of the heroic or divine about it, resembling more the corpse of a man who has fallen on the battlefield. This impression is reinforced by the drastic angle of the body, which is stricken by *rigor mortis* and lying on a shroud, and by the rendering of the barely visible face with an open mouth and pronounced nostrils. There are no staffage figures apart from a little mourning angel and the landscape is bleak and inhospitable, making the maltreated, anonymous body more of an unsparing image of human suffering and death.

A very fine, contrasting impression with a narrow margins around the platemark.

Originalgröße / Actual size

20. GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genua)

Artemisia. Radierung. 9,5 x 13,8 cm. (1775). Le Blanc 12; Newcome Schleier/Grasso 145 I (von II).

Das preziose und seltene Blatt ist das Gegenstück zu einer weiteren Radierung, die den *Selbstmord der Lucrezia* zum Gegenstand hat. Artemisia war die Schwester und Gattin des persischen Satrapen und Herrschers von Karien, Mausolos II., der 353 v. Chr. verstarb. Der Legende nach war Artemisias Schmerz um den Verlust ihres Bruders und Gemahls so groß, daß sie die Asche des Verstorbenen mit Wein vermischt trank, um ihm ein lebendiges Grab zu sein. Zu seinem Gedächtnis vollendete sie das Mausoleum von Halikarnassos, das zu den sieben Weltwundern der Antike zählte. Die Komposition strahlt trotz ihres kleinen Formats ein hohes Maß an Expressivität und schöpferischer Konzentration aus. David zeigt die vor Schmerz in sich zusammengesunkene Artemisia, wie sie mit beiden Armen die Urne mit der Asche des verstorbenen Königs umfaßt; zu ihren Füßen liegen die Attribute seiner Herrschaft, Krone und Szepter. Die leichte, spirituelle Radiertechnik verleiht der Szene ein lyrisches Pathos, das einer *opera seria* Mozarts oder Glucks würdig wäre.

Ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit Rand. Vor der Überarbeitung in Aquatinta. Vollkommen erhalten.

GIOVANNI DAVID
(1743 Cabella Ligure – 1790 Genoa)

Artemisia. Etching. 9.5 x 13.8 cm. (1775). Le Blanc 12; Newcome Schleier/Grasso 145 I (of II).

This rare and precious print is the pendant to another etching showing the *Suicide of Lucretia*. Artemisia was the sister and consort of the Persian satrap and ruler of Caria, Mausolus II, who died in 353 B.C. According to legend, Artemisia's grief at the loss of her brother and husband was so great that she drank the ashes of the deceased mixed with wine to give him a living grave. To commemorate him she completed the Mausoleum of Halicarnassos, which was one of the seven wonders of the ancient world. Despite the small format the composition radiates a great degree of expressiveness and creative concentration. David shows us Artemisia slumped to the ground with grief, clasping with both arms the urn containing the ashes of the dead king, while at her feet lie the attributes of his rule: the crown and the sceptre. The light, ethereal etching technique lends the scene a lyrical pathos that might have been taken from an opera seria by Mozart or Gluck.

A fine, contrasting impression with margins. In impeccable condition.

Originalgröße / Actual size

21. LOUIS JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

Sola Experientia Vera Medicamina Docet (Tis only experience that teaches proper remedies). Farbige Aquatintaradierung auf elfenbeinfarbenem Bütten. 27,8 x 45,6 cm. 1789.

Das skurrile Blatt war Nils Wollin, dem Autor des Werkverzeichnisses der Druckgraphik Louis Jean Desprez' nicht bekannt und besitzt großen Seltenheitswert. Es handelt sich um eine zeitlich frühere Variante zur Aquatintaradierung *Le Grand docteur Pantalon explique la science de la médecine* aus einem Zyklus von insgesamt vier satirischen Darstellungen zum Ärzteberuf (Wollin 34–37), die Desprez zwischen 1790 und 1794 in Schweden geschaffen hat. Die Folge ist im ersten Druckzustand als reine Radierung ausgeführt, im zweiten Etat wurde sie in der Aquatinta-Technik überarbeitet.

Unsere Radierung wurde 1986 zum ersten Mal von Richard Godfrey veröffentlicht, der sich in seinem Aufsatz auf ein Exemplar in der National Congress Library in Washington bezog (siehe R. Godfrey, „Louis-Jean Desprez", *Print Quarterly*, 1986, vol. III, S. 238–240). Das Blatt trägt die Adresse des Londoner Verlegers William Holland und die Jahreszahl 1789. Die Frage, inwiefern die Radierung eigenhändig ist oder von einem dortigen Graveur nach einem Entwurf Desprez' angefertigt wurde, läßt sich nicht eindeutig beantworten. Möglicherweise stammt das Blatt von der Hand des wenig bekannten Zeichners und Radierers Frederick George Byron (1764–1792), eines Neffen des Dichters Lord Byron. Desprez selbst war im September 1789 aus Stockholm in London eingetroffen, wo er sich bis zum Frühling 1790 aufhalten sollte und an der Realisierung mehrerer Bühnenprojekte arbeitete. Das Sujet unserer Radierung dürfte durch das Erlebnis volkstümlicher Theaterspiele, die der Künstler in London sah, angeregt worden sein. Auch in der damaligen bildenden Kunst waren Ärztekarikaturen auf Grund ihrer deftigen, unterschwellig erotischen Thematik sehr beliebt und erreichten ihre Blüte im druckgraphischen Schaffen von Künstlern wie Hogarth, Rowlandson und Gillray. Anzunehmen ist, daß der ebenso geschäftstüchtige wie nonkonformistische Desprez die Absatzmöglichkeiten des englischen Marktes mit dieser Karikatur erforschen wollte.

Wir sehen eine Prozession bizarrer Personagen, die sich in Richtung eines Mannes bewegt, der mißmutig seine Notdurft verrichtet und ein Laborglas mit einer wohl übelriechenden Flüssigkeit in der Hand hält. Hinter ihm steht ein in einen langen Hermelinmantel gehüllter Quacksalber, der beschwörend eine Zauberformel vorliest. Sein Gefolge besteht aus zwei Pierrots, die riesige Kerzen tragen, und einem Lakai mit Degen, der den langen Mantel des Scharlatans hält. Eine Gruppe von drei Pierrots, die mit riesigen Klistierspritzen bewaffnet sind und militärisch stramm dastehen, bildet den Abschluß des sonderbaren Umzuges. Desprez verwendete die gleiche Ikonographie erneut für die wenig später in Schweden entstandene Aquatintaradierung, welche die Anfangsszene der vier medizinischen Karikaturen bildet.

Den Nachforschungen des Theaterwissenschaftlers Carl Olof Gierow ist es zu verdanken, daß wir jetzt über die näheren Hintergründe, die zur Entstehung der Radierfolge geführt haben, informiert sind. Es handelt sich um die Szenenbilder eines Lustspiels unter dem Titel *L'Eruption du Vulcan*, das Desprez unmittelbar nach seiner Rückkehr aus England geschrieben und inszeniert hatte und dessen Uraufführung 1790 in Göteborg stattfand. Desprez' burlesker Humor erntete offenbar nicht nur Wohlwollen, denn einige all zu freimütige Passagen fielen der Zensur des Göteborger Theaterdirektors zum Opfer. So wurde eine pikante Szene, bei der der Gattin des Hauptdarstellers eine Klistier verabreicht wurde, mit der Begründung gestrichen: „au troisième acte il y a bien assez de clystère!". Der unbändige Desprez rächte sich auf seine Weise, indem er mehrere der zensierten Szenen in der bewußten Radierfolge darstellte und sie auf diese Weise einem breiteren Publikum zugänglich machte (siehe Ausstellungskatalog *Louis Jean Desprez. 1734–1804*. Centre Culturel Suedois, Paris 1974, S. 22–23; Ragnar von Holten, „Desprez graveur original", Ausstellungskatalog *La Chimère de Monsieur Desprez*, Musée du Louvre, Paris 1994, S. 179–190).

Ausgezeichneter Druck mit Rand um die Plattenkante. Die Darstellung ist stellenweise mit Aquarellfarben übermalt und mit einer Goldhöhung versehen. Das Papier etwas stockfleckig und vergilbt, leichte Altersspuren, sonst sehr gut erhalten.

SOLA EXPERIENTIA VERA MEDICAMINA DOCET

'Tis only experience that teaches proper remedies

21. LOUIS JEAN DESPREZ

(1743 Auxerre – 1804 Stockholm)

Sola Experientia Vera Medicamina Docet (Tis only experience that teaches proper remedies). Coloured aquatint etching on ivory-coloured laid paper. 27.8 x 45.6 cm. 1789.

This bizarre-looking print was unknown to Nils Wollin, the author of the catalogue of prints by and after Louis Jean Desprez and has great rarity value. It is a variant of a slightly later aquatint etching, *Le Grand docteur Pantalon explique la science de la médecine*, from a cycle of four satirical portrayals on the medical profession (Wollin 34–37) that Desprez produced in Sweden between 1790 and 1794. In the first printing state the set was executed as a pure etching, while the second was reworked with aquatint.

Our etching was published for the first time by Richard Godfrey in 1986, who in his essay referred to a print in the National Congress Library in Washington (see "Louis-Jean Desprez", *Print Quarterly*, 1986, vol. III, p. 238–240). The print bears the address of the London publisher William Holland and the date 1789. No definitive answer can be given to the question of whether the etching was done by Desprez himself or by a local artist working from his design. An attribution to the rather obscure draughtsman and etcher Frederick George Byron, a cousin of the poet Lord Byron, has been suggested. In September 1789 Desprez had left Stockholm for London, where he was to stay until spring 1790, working on several stage projects. The subject of this etching may have been prompted by the popular theatrical performances the artist saw in London. Medical caricatures were very popular among practitioners of the other fine arts, too, on account of their earthy yet subliminally erotic subject matter, reaching their apogee in the printed œuvre of such artists as Hogarth, Rowlandson and Gillray. It is to be assumed that the nonconformist Desprez, who was a capable businessman, wanted to test the receptiveness of the English market to this kind of caricature.

We see a procession of strange personages moving in the direction of a man who is seated on a commode answering a call of nature and morosely contemplating an evil-smelling liquid in a laboratory glass he is holding in his hand. Behind him in a long ermine-caped robe stands a quack doctor beseechingly reading a magic formula aloud. The charlatan's retinue consists of two pierrots bearing huge candles and, behind them, a lackey with a sword holding the long train of his robe. A group of three pierrots armed with enormous rectal syringes and standing stiffly to attention bring up the rear of this curious procession. Desprez used the same iconography for the aquatint etching he made shortly afterwards in Sweden, which constitutes the opening scene of the four medical caricatures.

It is thanks to the researches of the theatrical historian Carl Olof Gierow that we now know so much about the circumstances in which this set of etchings came into existence. They are in fact scenes from a comedy written by Desprez and entitled *L'Eruption du Vulcan* which received its premiere in Gothenburg in 1790. Desprez's burlesque humour was evidently not to everyone's taste, as some of the more explicit passages fell victim to the censorship of Gothenburg's theatre director. Thus one piquant scene, in which the hero's wife was given an enema, was cut on the grounds that "au troisième acte il y a bien assez de clystère"! The irrepressible Desprez got his own back by depicting some of the censored scenes in the set of etchings under discussion, thus making them accessible to a wider public (see exhibition catalogue *Louis Jean Desprez. 1734–1804*. Centre Culturel Suédois, Paris, 1974, pp. 22–23; Ragnar von Holten, "Desprez graveur original", exhibition catalogue *La Chimère de Monsieur Desprez*, Musée du Louvre, Paris 1994, pp. 179–190).

A very fine impression with margins around the platemark. The print has been reworked in places with watercolour and heightened with gold. The paper is slightly foxed and yellowed; minor ageing, otherwise in very good condition.

22. JOACHIM MARTIN FALBE
(1709–1782, Berlin)

Friedrich II. als Kind. Radierung. 20,1 x 12,2 cm. Heinecken 1; Nagler 5; Heller-Andresen 3; Soldan 21.

Der Porträtmaler und Radierer Joachim Martin Falbe wurde von Johann Harper und Antoine Pesne ausgebildet, dessen enger Mitarbeiter er fünfzehn Jahre war. Falbe war ein gefragter und talentierter Porträtist der Berliner Gesellschaft der friderizianischen Epoche und wurde 1764 zum Mitglied der dortigen Akademie ernannt. Das druckgraphische Werk zählt insgesamt zweiunddreißig Blatt und wurde in der bemerkenswert kurzen Zeitspanne von nur zwei Jahren, zwischen 1750–52, geschaffen, was darauf hindeutet, daß das Radieren von Falbe nur als Nebenbetätigung oder zum privaten Zeitvertreib praktiziert wurde. Die große Seltenheit der meisten Blätter hat die Zusammenstellung des Œuvres wesentlich erschwert. Schon in der älteren kritischen Literatur sind nur einzelne Radierungen verzeichnet oder sehr summarisch beschrieben. Stilistisch wurde Falbe durch seinen Zeitgenossen Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) und französische Graveure des Rokoko beeinflußt.

Beim vorliegenden Rarissimum handelt es sich laut Heinecken um Falbes ersten Versuch in der Radiertechnik. Die Darstellung Friedrichs des Großen als Kind geht auf ein Gemälde Antoine Pesnes zurück, das sich in Schloß Drottningholm, der Sommerresidenz des schwedischen Königshauses, befindet. Pesnes gemalte Fassung weicht in Einzelheiten von der Radierung ab: Der kleine Friedrich trägt Stern und Band des Schwarzen-Adler-Ordens, auf dem Stuhl sitzt ein Hund, neben dem Sitz liegt eine Trommel. Eine Vorzeichnung Falbes für die Radierung wird im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt. Ganz überraschend ist der intime, informelle Charakter der Ikonographie. Wir haben es nicht mit einer prunkvollen, distanzierten Inszenierung königlicher Würde zu tun, sondern sehen die einfühlsame, fast privat anmutende Darstellung eines Kindes mit seiner Spielzeugfigur. Diese alltägliche Momentaufnahme ist in einer für einen Anfänger erstaunlich versierten und freien Technik ausgeführt, die der Spontaneität des gezeichneten Vorbildes überzeugend nahekommt.

Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit Rand um die Plattenkante. Es liegt ein Probeabzug des gleichen Blattes in Silbergrau bei, der als Unicum zu betrachten ist. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JOACHIM MARTIN FALBE
(1709–1782, Berlin)

Frederick II as a child. Etching. 20.1 x 12.2 cm. Heinecken 1; Nagler 5; Heller-Andresen 3; Soldan 21.

The portrait painter and etcher Joachim Martin Falbe was trained by Johann Harper and Antoine Pesne, whose close collaborator he was for fifteen years. Falbe was much in demand as a talented portraitist in Berlin society during the reign of Frederick the Great and was appointed a member of the Academy there in 1764. His printed œuvre comprises thirty-two sheets and was created in the remarkably short period of only two years (1750–1752), which indicates that etching for Falbe was only a sideline or private pastime. The great rarity of most of these prints has made it very difficult to assemble the œuvre. In the older critical literature only individual etchings are recorded or described in very summary terms. Falbe's style was influenced by his contemporary Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) and by French Rococo engravers.

According to Heinecken the present very rare print is Falbe's first attempt using the etching technique. This portrayal of Frederick the Great as a child is derived from a painting by Antoine Pesne, now at Drottningholm Palace, the summer residence of the Swedish royal house. Pesne's painting differs in details from the etching, showing the little Frederick wearing the Black Eagle order and a pet dog sitting on the chair, beside which a drum is lying. A preliminary drawing for the present etching by Falbe is kept in the Berlin Kupferstichkabinett. What is surprising about the print is the intimate, informal character of the iconography. We are not concerned here with a grandiose, aloof presentation of royal dignity, but rather with a sensitive, seemingly private portrayal of a child with a toy figure. This everyday scene is executed in a remarkably sophisticated and free etching technique, which convincingly reflects the spontaneity of the original drawing.

A very fine, contrasting impression with margins around the platemark. A trial proof printed in silver-greyish ink, which must be regarded as unique, is enclosed. Minor ageing, otherwise in perfect condition.

23. WILHELM VON KOBELL
(1766 Mannheim – 1855 München)

Mondschein in den Neckarauen; Abend in den Neckarauen. 2 Aquatintaradierungen. Je ca. 12,4 x 19 cm. 1790. Goedl-Roth 88, 89.

Die beiden kleinformatigen Landschaftsimpressionen gehören dem Frühwerk des Künstlers an und zeichnen sich durch ihren hohen Stimmungsgehalt sowie durch ihre verfeinerte technische Behandlung aus. Kobell beschäftigte sich seit 1785 intensiv mit dem damals noch jungen Aquatintaverfahren und schuf eine Reihe von Reproduktionsstichen nach Gemälden von holländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, bei denen er die charakteristische Lichtbehandlung der niederländischen Vorbilder in entsprechende Schwarzweißvaleurs umzusetzen versuchte. Bei den zwei vorliegenden Radierungen handelt es sich dagegen um Kompositionen des Vaters Ferdinand, die der Sohn mit erstaunlichem Geschick in das neue Medium übertrug. Bei dem Nachtstück bewirkt die gekonnte Anwendung des Aquatintakorns feinst abgestufte Lichtwerte und eine sehr stimmungsvolle Wiedergabe des milden Mondlichtes. Auch das Pendant besticht durch seine Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und eine bemerkenswerte Helldunkelwirkung. Die reich modulierten Grau- und Brauntöne erzeugen ein wahres Feuerwerk an flimmernden Lichteffekten.

Prachtvolle, gratige und gegensatzreiche Drucke mit der alten Montierung. Der Untersatzbogen stockfleckig, sonst vorzüglich erhalten. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

WILHELM VON KOBELL
(1766 Mannheim – 1855 Munich)

Moonlight in the Neckar Meadows; Evening in the Neckar Meadows. Two aquatint etchings, each measuring approx. 12.4 x 19 cm. 1790. Goedl-Roth 88, 89.

These two small-format landscape impressions belong to the artist's early work and are distinguished both by their high atmospheric qualities and their refined technical treatment. Since 1785, Kobell had shown an intense interest in the then still new aquatint technique, producing a number of reproductive prints after paintings by 17th century Dutch masters, in which he attempted to recreate in black and white the characteristic treatment of light in the Dutch originals. The two present etchings, on the other hand, are compositions by the artist's father Ferdinand, which the son transferred with astonishing skill to the new medium. In the nocturnal scene the skilful application of aquatint grain produces the subtlest gradations of light and a very atmospheric rendering of the gentle moonlight. The pendant, too, owes its charm to the immediacy of its observation of nature and remarkable chiaroscuro effects. The richly modulated grey and brown tones generate a veritable pyrotechnic display of flickering points of light.

Superb, inky and contrasting impressions with the original mounting. The mounting paper is mildewed but otherwise in excellent condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.

24. CARL WILHELM KOLBE D. ÄLTERE

(1757 Berlin – 1835 Dessau)

Studienblatt. Radierung auf elfenbeinfarbenem Velin. 35,2 x 24,8 cm. Um 1801. Martens 4.

Carl Wilhelm Kolbe, der „Eichen-Kolbe" mit Spitznamen, ist vor allem bekannt durch seine Walddarstellungen und großformatigen Kräuterblätter, die eine eigentümliche Poesie und Naturverbundenheit ausstrahlen. Kolbe war erst in fortgeschrittenem Alter zur Kunst gelangt und arbeitete ausschließlich als Zeichner und Radierer. Gleichzeitig betätigte er sich als Sprachwissenschaftler, verfaßte mehrere namhafte philologische Abhandlungen und erhielt 1810 an der Universität Halle den Doktorgrad. Auf Empfehlung Daniel Chodowieckis nahm Kolbe 1790 das Kunststudium an der Berliner Akademie auf. Er erwies sich als ein talentierter Schüler und wurde bereits 1795 in die Reihen der Akademiemitglieder aufgenommen. Noch im selben Jahr ließ Kolbe sich in Dessau nieder, da er in Berlin niemals heimisch geworden war und das unter den dortigen Künstlern herrschende Cliquenwesen mißbilligte. Das Fürstentum Anhalt war damals eine der aufgeklärtesten und fortschrittlichsten Regionen in Deutschland. Unzählige Reformen in der Landwirtschaft, im Schul- und im Gesundheitswesen brachten wirtschaftlichen Aufschwung und erfrischten das intellektuelle Leben der Hauptstadt Dessau. 1798 wurde Kolbe vom Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) zum Hofkupferstecher und Lehrer für Zeichnen und französischen Sprachunterricht an der Hauptschule in Dessau berufen. Trotz des bescheidenen Renommees seines Postens entwickelte Kolbe eine einflußreiche Lehrtätigkeit, zu seinen Schülern zählten die Gebrüder Olivier und Franz Krüger.

Das vorliegende seltene *Studienblatt* zeigt einen weniger bekannten Aspekt seiner graphischen Kunst, da es sich um eine rein figürliche Darstellung handelt. Sehr originell wirkt die *mise-en-page* des Blattes. Die muskulösen männlichen Körper, die fast anatomischen Gliederpuppen ähneln, sind kraftvoll und konzentriert wiedergegeben, dichte Kreuzschraffuren bewirken ein hohes Maß an Plastizität und Helldunkel-Wirkung. In der rechten oberen Ecke hat der Künstler das Profilbildnis eines Mädchens mit einem modischen Hütchen in zarten Umrissen skizziert. Die Leichtigkeit der Behandlung bildet einen wirksamen Kontrast zur wuchtigen Körperlichkeit der beiden männlichen Aktmodelle.

Prachtvoller, nuancierter und lebendiger Druck mit gleichmäßigem Rand um die tief eingeprägte Facette, mit dem vollen Papierschöpfrand. Vollkommen erhalten.

CARL WILHELM KOLBE THE ELDER

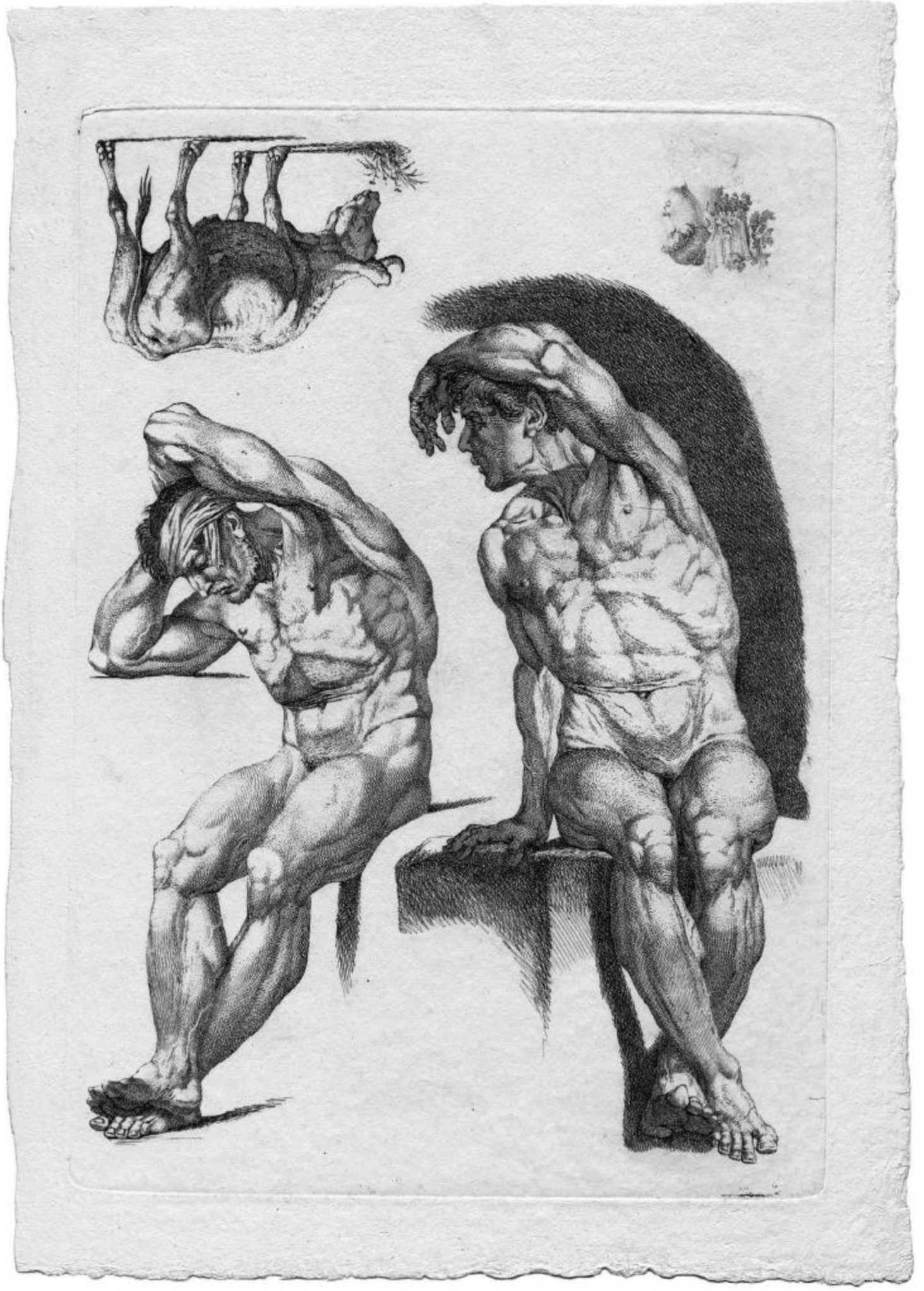
(1757 Berlin – 1835 Dessau)

Study Sheet. Etching on an ivory-coloured wove paper. 35.2 x 24.8 cm. Circa 1801. Martens 4.

Carl Wilhelm Kolbe, nicknamed "Oak Kolbe", is mainly known for his forest scenes and large-format studies of leaves, which exude a poetry and closeness to nature all of their own. Kolbe only turned to art at a mature age and worked exclusively as a draughtsman and etcher. At the same time he was active as a linguist, wrote a number of noted philological treatises and received a doctor's degree from the University of Halle in 1810. On the recommendation of Daniel Chodowiecki, Kolbe studied art at the Berlin Academy in 1790. He turned out to be a talented student and was admitted to membership of the Academy in 1795. That same year Kolbe settled in Dessau, as he had never felt at home in Berlin with all its artistic cliques. At that time the principality of Anhalt was one of the most enlightened and progressive regions in Germany. Numerous reforms in agriculture, education and health brought about an economic upswing and invigorated the intellectual life of its capital, Dessau. In 1798 Prince Leopold Friedrich Franz von Anhalt (1740–1817) appointed Kolbe court engraver and teacher of drawing and French at the secondary school in Dessau. Despite the modest status of his post Kolbe proved to have great influence as a teacher, counting among his pupils the brothers Olivier and Franz Krüger.

The *Study Sheet* shows a lesser known aspect of his printed work, as it is a purely figural drawing. The *mise-en-page* of the print is quite original. The muscular male bodies, which almost resemble anatomical dummies, are rendered with powerful intensity, while dense cross-hatching creates a strong sense of three-dimensionality and bold chiaroscuro effects. In the upper right corner the artist has sketched the profile of a young girl wearing a fashionable hat. The lightness of treatment and her feminine grace form an effective contrast to the massive physicality of the male nude models.

A superb, nuanced and vibrant impression with full margins. In mint condition.



25. JEAN-PHILIPPE-GUY LE GENTIL, COMTE DE PAROY

(1750–1824, Paris)

Fries mit Satyren, Bacchantinnen und Putten. Radierung und Roulette auf grauviolett getöntem Papier. 11,6 x 55,3 cm. 1787. Unbeschrieben.

Der aristokratische Künstler mit dem so wohlklingenden Namen ist ein typisches Beispiel einer universal gebildeten Persönlichkeit aus der Periode des *ancien régime*. Le Gentil widmete sich der Malerei, betätigte sich als Medailleur und Radierer, dilettierte als Schriftsteller und war nebenbei auch ein leidenschaftlicher Sammler von antiken etruskischen Vasen. Die biographischen Notizen von Portalis und Béraldi vermitteln ein lebendiges Bild vom künstlerischen und gesellschaftlichen Umfeld dieses Mannes, der sich nach einer militärischen Laufbahn der Kunst zuwandte und als Schüler von Janinet mit farbigen Druckverfahren experimentierte. Eine enge Freundschaft verband Le Gentil mit der Malerin Elisabeth Vigée-Lebrun, die einen der führenden Salons von Paris unterhielt.

Der vorliegende *frise à l'antique*, eine in den 1780er Jahren sehr populäre Bildgattung, überzeugt durch seine spirituelle und leichtfüssige Stilsprache. Auf kunstvolle Weise sind Nymphen, Satyren und Fabelwesen rhythmisch miteinander verbunden und bilden eine reizvolle figürliche Arabeske, die sich wirksam vor dem schwarzen Fond des schmalen, rechteckigen Bildformats abhebt. Das Ganze atmet quirliges, sinnenfreudiges und heiteres Leben. Le Gentil's Stil ist pointiert und zeichnet sich durch eine große Ökonomie der Ausdrucksmittel aus. Mit wenigen Linien und Strichelchen sind die Körper, Details der Anatomie und die unterschiedlichen Posen der Bacchanten lebendig und überzeugend dargestellt, während für die Wiedergabe von Hell-dunkelkontrasten und Schattenlagen einfache Parallelschraffuren verwendet wurden. Mit Hilfe einer Roulette erzeugte der Künstler den samtig-schwarzen *fond noir*, der durch den Kontrast mit dem leicht getönten Papier noch größere Wirksamkeit erfährt.

Prachtvoller, gratiger und toniger Druck, auf dem vollen Bogen gedruckt. Geringfügige Erhaltungsmängel im Rand, sonst vorzügliches Exemplar.

JEAN-PHILIPPE-GUY LE GENTIL, COMTE DE PAROY

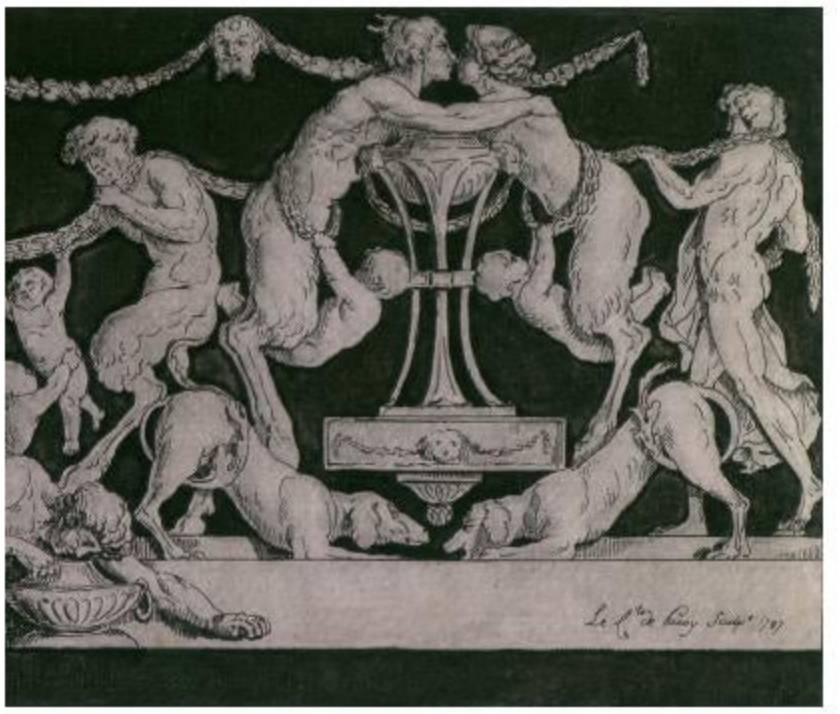
(1750–1824, Paris)

Frieze with Satyrs, Maenads and Putti. Etching and roulette on greyish-violet-tinted paper. 11.6 x 55.3 cm. 1787. Undescribed.

This aristocratic artist with a fine-sounding name is an example of the man of parts so typical of the period of the *Ancien Régime*. Le Gentil engaged in painting, was active as a medal-maker and etcher, tried his hand at writing and was also a passionate collector of ancient Etruscan vases. The biographical notes of Portalis and Béraldi convey a lively picture of the artistic and social milieu of this man, who turned to art after a military career and, as a pupil of Janinet, experimented with colour printing techniques. Le Gentil was a close friend of the painter Elisabeth Vigée-Lebrun, who had one of the leading salons in Paris.

The present *frise à l'antique*, a compositional formula very popular in the 1780s, is striking for its deft and witty style. In a great *tour de force* nymphs, satyrs and mythical creatures are rhythmically linked with one another to form a charming figural arabesque, which contrasts effectively with the black background of the narrow rectangular format. The whole exudes exuberant sensuality and *joie de vivre*. Le Gentil's drawing style is accurate and distinguished by a great economy of means. The bodies, anatomical details and various poses of the revellers are shown vividly and convincingly by means of a few lines and tiny strokes, while simple parallel hatching is used to render chiaroscuro contrasts and areas of shadow. The artist has employed a roulette to create the velvety-black *fond noir*, which makes the contrast with the lightly tinted paper even more effective.

A superb impression, printed with burr and rich plate tone, with full margins. Minor defects in the margins, otherwise in excellent condition.



Detail

26. JEAN ETIENNE LIOTARD

(1702–1789, Genf)

Das große Selbstbildnis. Mezzotinto, Grabstichel und Roulette. 48 x 38,5 cm. Um 1780. Tilanus 8; Roethlisberger/Loche 522.

Dieses wundervoll meditative und introvertierte Selbstbildnis stammt aus der späten Schaffenszeit Liotards. Die runzlige Stirn des alten Mannes, seine schütteren, weißen Haare und die knochige Hand zeugen auf nüchterne, fast teilnahmslose Weise vom fortgeschrittenen Lebensalter des Künstlers. Liotards fragender Blick ist dem Betrachter direkt zugewandt, die Pose der Hand suggeriert grüblerisches Nachdenken, und fast scheint es, als wurde der Künstler in diesem intimen Moment der Selbstreflektion von einem unerwarteten Besucher gestört.

Liotard zählt zu den begabtesten und unkonventionellsten Porträtisten des 18. Jahrhunderts. Seine meist in Pastell ausgeführten Bildnisse bestechen durch die einzigartige Spontaneität ihrer Auffassung und durch eine zuweilen fast beunruhigende Lebensnähe, die den Dargestellten eine universale, zeitlose Präsenz verleiht. Liotards kompromißloser, akribischer Wirklichkeitssinn wurde von manchen seiner Zeitgenossen als pedantisch und geistlos erfahren, dennoch war er zu Lebzeiten ein außerordentlich gefragter und hochdotierter Porträtist. Er arbeitete in Konstantinopel und wichtigen europäischen Kunstzentren wie Paris, Rom, London und Wien, wo er es zu großem künstlerischen Ansehen brachte.

Liotards druckgraphisches Œuvre dagegen wurde von seinen Zeitgenossen und den nachfolgenden Generationen kaum gewürdigt. Erst 1897 verfaßte J. W. R. Tilanus das erste umfassende wissenschaftliche Verzeichnis des graphischen Werkes, das insgesamt 17 Blatt zählt. Fast alle diese Blätter besitzen einen großen Seltenheitswert, sogar einige Unikate sind darunter. Zudem handelt es sich bei der Mehrzahl der Stiche um Arbeiten, die vom Künstler selbst in kleinen Auflagen herausgegeben wurden; es sind keine posthumen Abzüge bekannt, da die Kupferplatten offenbar früh verloren gingen.

Das *Große Selbstbildnis* ist das unbestrittene Hauptblatt Liotards. Die Darstellung geht auf ein Pastell und eine farbig gehöhte Kohlezeichnung des Künstlers zurück, die zwischen 1770 und 1773 entstanden sein dürften und heute in Genf (Musée d'Art et d'Histoire) aufbewahrt werden. Eine kleinere, eigenhändige Fassung des Selbstporträts (Tilanus 9; Roethlisberger/Loche 523, Abb. S. 67) wurde als Illustration zu Liotards 1781 veröffentlichter Abhandlung *Du Clair-obscur* verwendet und liefert somit den *terminus ante quem* für die Datierung unseres Blattes. Demzufolge erscheint eine Entstehungszeit um 1778 bis 1780 plausibel. Nicht nur auf Grund seiner unkonventionellen Selbstdarstellung, auch in technischer Hinsicht ist das *Große Selbstbildnis* erstaunlich. Die innovative Technik, bei der Liotard mit dem Grabstichel, Roulette und anderen Instrumenten einen im Schabkunstverfahren angelegten Untergrund überarbeitete, besitzt einen ausgesprochen experimentellen Charakter. Liotards eigentliches Anliegen ist nicht sosehr die Erzeugung einer großen Skala an unterschiedlich abgestuften Tonwerten, sondern die Wiedergabe des weichen Lichtes, das die linke Hälfte des Gesichtes und die Hand des Künstlers erhellt. Mit verschiedenen gezahnten Werkzeugen hat er tiefe vertikale Furchen in die Kupferplatte gezogen und eigenwillige Schraffurmuster von großem ornamentalen Reiz erzeugt. Als Graphiker war Liotard in gewissem Sinne ein Dilettant, und die rudimentäre Kraft seiner Technik bildet einen denkbar großen Kontrast zum Werk zeitgenössischer englischer Kupferstecher, welche das Schabkunstverfahren zu einem Grad höchster handwerklicher Vollendung brachten. Jedoch ist es die absolute Originalität der Auffassung, die Liotards *Selbstbildnis* zu einem wahrhaften Meisterwerk der europäischen Druckgraphik macht.

Prachtvoller, reich differenzierter und toniger Druck mit Rand um die Plattenkante. Verso unauffällige geglättete Hängefalte, geringfügige Altersspuren, sonst sehr gut erhalten. Bei dem vorliegenden Abzug handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das Exemplar aus der Sammlung C. B. Tilanus, das 1934 in Amsterdam versteigert wurde und als Teil eines Konvoluts mit Handzeichnungen und Druckgraphik Liotards direkt aus dessen Familienbesitz stammte (siehe Auktionskatalog *Catalogus van den kostbaren luxueuzen Inboedel ... Prof. Dr. C.B. Tilanus*, 23. Oktober 1934, C.W.L. Zwaal, Amsterdam, Nr. 1042).

N.° 1

J. F. LIOTARD.

Effet. Clair obscur sans sacrifice.

Gravé par lui même

26. JEAN ETIENNE LIOTARD

(1702–1789, Geneva)

Large Self-portrait. Mezzotint, burin and roulette. 48 x 38.5 cm. Circa 1780. Tilanus 8; Roethlisberger/Loche 522.

This wonderfully pensive and introverted self-portrait dates from Liotard's late period. The wrinkled brow of the old man, his thinning white hair and the bony hand bear sober, almost detached witness to the artist's advanced age. Liotard's questioning gaze is directed straight at the observer, while the pose of the hand suggests meditative reflection. It almost seems as though the artist had been disturbed by an unexpected visitor in a private moment of self-reflection.

Liotard was one of the most gifted and unconventional portraitists of the 18th century. His portraits, most of which are pastels, owe their charm to the unique spontaneity of their approach and a sometimes almost uncanny closeness to life, which lends the subject a universal, timeless presence. Although Liotard's uncompromising, painstaking sense of reality was seen by several of his contemporaries as pedantic and shallow, he was in his lifetime an extraordinarily sought-after and well-paid portrait artist. He worked in Constantinople and in such important European art centres as Paris, Rome, London and Vienna, where he attained great esteem as an artist.

Liotard's printed œuvre, on the other hand, was barely acknowledged either by his contemporaries or subsequent generations. It was not until 1897 that J. W. R. Tilanus compiled the first comprehensive scholarly catalogue of his graphic work, which numbers 17 prints. Almost without exception they have great rarity value, some of them being unique even. Furthermore, most of these prints were only published in small editions by the artist himself. No posthumous impressions are known to exist, as the copperplates were evidently lost early on.

The Large Self-portrait is undisputedly Liotard's masterpiece. The portrayal is based on two works by the artist – a pastel and a charcoal drawing heightened with colour – that probably arose between 1770 and 1773 and are today to be found in Geneva's Musée d'Art et d'Histoire. A smaller version of the self-portrait also done by the artist (Tilanus 9; Roethlisberger/Loche 523, see ill.) was used as an illustration to Liotard's treatise *Du Clair-obscur*, which was published in 1781, thus giving us the *terminus ante quem* for the dating of this print, which may therefore plausibly be assumed to have been produced between 1778 and 1780. Quite apart from its unconventional self-portrayal, the *Large Self-portrait* is also amazing from a technical point of view. The innovative technique by which Liotard reworked a background done in mezzotint using a burin, roulette, scraper and other instruments was completely experimental in character. Liotard's real purpose is not so much the creation of a grand scale of subtly gradated tonal values as the rendering of the soft light that illuminates the left half of the artist's face and hand. Using various types of toothed tools he drew deep vertical furrows in the copperplate and created unconventional hatching patterns of great ornamental charm. As a printmaker Liotard was to some extent a dilettante, the rudimentary power of his technique constituting a very marked contrast to the work of contemporary English engravers, who raised the mezzotint technique to the highest degree of perfection. Nevertheless, it is the absolute originality of approach that makes Liotard's *Self-portrait* a true masterpiece of European printmaking.

A superb, richly differentiated and tonal impression with margins around the platemark. An unobtrusive, smoothened drying fold on the verso, minor ageing, otherwise in excellent condition. The present proof is in all probability that from the Collection of C. B. Tilanus, which together with other drawings and prints by the artist's was auctioned in Amsterdam in 1934. This important ensemble of works by Liotard had passed directly to C. B. Tilanus from the possession of the artist's family (see sale catalogue *Catalogus van den kostbaren luxueuzen Inboedel … Prof. Dr. C.B. Tilanus*, October 23rd, 1934, C.W.L. Zwaal, Amsterdam, Nr. 1042).

The Small Self-portrait. Mezzotint with roulette and engraving. 21 x 16.5 cm. Tilanus 9. Roethlisberger/Loche 523.

27. MARTIN VON MOLITOR
(1759–1812, Wien)

Der umgefallene Baumstamm; Die Herde im Walde. Radierung, Roulette und Aquatinta. Je 24,8 x 32,5 cm. Nagler 51, 52.

Naglers biographischen Notizen zum Leben und Werk des Martin von Molitor entnehmen wir, daß der Künstler zu Lebzeiten ein überaus geschätzter Landschaftsmaler und Radierer war. Molitor wurde an der Wiener Akademie ausgebildet und galt auf Grund seiner herausragenden Begabung als der bevorzugte Schüler seines Lehrmeisters Christian Brand. Er schuf ein umfangreiches Œuvre an pittoresken, stimmungsvollen Landschaften in Öl und Gouache, das sich im ausgehenden 18. Jahrhundert einer großen Publikumsbeliebtheit erfreute.

Molitor war sowohl ein produktiver als auch versierter Radierer, wie durch die beiden stupenden Abzüge überzeugend belegt wird. Der Künstler benutzt eine äußerst akkurate, feinteilige und abwechslungsreiche Radiertechnik, die ein Höchstmaß an Stimmungsgehalt und atmosphärischer Durchdringung der Landschaft erzeugt. Sehr einfühlsam ist auf dem ersten Blatt die Beschaffenheit des üppigen, samtigen Laubes und der vielfältigen, dichten Vegetation des Terrains wiedergegeben. Mittels Stufenätzung und einer sehr effektvollen Anwendung von Plattenton werden feinste tonale Übergänge erzielt. Die Gestalten, eine alte Frau mit einem Reisigbündel auf dem Rücken und ein Knabe mit Hund, wirken fast verloren in diesem einsamen, malerischen Waldwinkel. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch für das zweite Blatt machen, auch wenn hier die Intimität der Naturbeobachtung zugunsten einer prägnanteren Raumwirkung zurücktritt. Vor einer majestätischen Baumkulisse ist eine Herde von Kühen und Schafen auf einer Waldwiese wiedergegeben. Durch eine Baumlücke sieht man einen Ausschnitt einer weiteren, von der Sonne beschienenen Wiese, vor der sich die Umrisse eines Hirten und eines Knaben schemenhaft abzeichnen. Mensch und Tier sind Teil einer überwältigenden, pantheistisch erfaßten Natur.

Prachtvolle, äußerst differenzierte und tonige Abzüge der ungereinigten Platte, mit gleichmäßigem Rand um die gratig druckende Plattenkante. Minimale Altersspuren, geringfügig stockfleckig, sonst vollkommen erhaltene, unbehandelte Exemplare. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

MARTIN VON MOLITOR
(1759–1812, Vienna)

The Fallen Tree Trunk; The Herd in the Wood. Etching, roulette and aquatint. Each 24.8 x 32.5 cm. Nagler 51, 52.

Nagler's biographical notes on the life and work of Martin von Molitor tell us that the artist was very highly regarded as a landscape painter and etcher in his lifetime. Molitor was trained at the Vienna Academy and in view of his outstanding gifts was considered to be the favourite pupil of his tutor, Christian Brand. He created an extensive œuvre of picturesque, atmospheric landscapes in oil and gouache, which enjoyed great popularity in the late 18th century.

Molitor was also a productive and accomplished etcher, as is demonstrated by these splendid proofs. The artist uses an extremely accurate, intricate and versatile etching technique, which generates a maximum of mood and gives the landscape a highly charged atmosphere. In the first print the texture of the lush, velvety foliage and the dense and varied vegetation of the terrain are rendered with great sensitivity. Stage biting and an extremely effective application of plate tone are used to achieve very fine tonal transitions. The figures of an old woman with a bundle of brushwood on her back and a boy with a dog seem almost lost in this lonely, picturesque corner of the woods. Similar observations could also be made about the second print, even though the intimate observation of nature has to make way here for a stronger sense of space. Against a majestic background of trees a herd of cows and sheep are shown in a sylvan glade. Through a gap in the trees we can see part of another sunlit meadow, in which the vague outlines of a herdsman and a boy are visible. Man and beast are seen as part of an overwhelming, pantheistic view of nature.

Superb, highly differentiated and tonal impressions with even margins around the inky platemark. Minor ageing, slightly foxed, otherwise in impeccable condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.

28. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof – 1847 Rom)

Südliche Ideallandschaft mit antiken Ruinen. Radierung. 25,3 x 35,8 cm. Um 1795. Unbeschrieben.

Die vorliegende Ideallandschaft war Andresen unbekannt, dessen biographische Notizen im ersten Band der *Deutschen Maler-Radirer* (1878) grundlegende Informationen über Leben und Wirken des Johann Christian Reinhart enthalten. Das Blatt fehlt ebenfalls in der maßgeblichen, 1975 erschienenen Monographie von Inge Feuchtmayr (*Johann Christian Reinhart 1761–1847. Monographie und Werkverzeichnis*, München 1975). Auf Grund der hohen künstlerischen Qualität erscheint die Autorschaft Reinharts jedoch sehr plausibel. Stilistisch kommt das Blatt Reinharts Radierungen für den Zyklus *Malerisch radirte Prospecte aus Italien* sehr nahe (Andresen 52–75), die der Künstler zwischen 1792–1798 gemeinsam mit seinen Kollegen Albert Christoph Dies und Jacob Wilhelm Mechau für den Nürnberger Verleger Frauenholz anfertigte. Wir sehen eine ähnlich hochentwickelte und differenzierte Radiertechnik und eine vergleichbare kompositorische Struktur der sich in mehreren parallelen Raumschichten entfaltenden Landschaft. Durch einen raffinierten Einsatz von Stufenätzung wird ein Höchstmaß an Räumlichkeit und atmosphärischer Wirkung der Landschaft erzielt. Wundervoll subtil ist der Kontrast zwischen der dunklen, sehr dicht behandelten Vegetation des Vordergrundes und dem duftigen, samtigen Laub im Mittelgrund hervorgehoben. Nicht zuletzt stimmt auch das gewählte Bildformat annähernd mit dem der Radierungen der *Prospecte* überein. Im Unterschied zu jenen Blättern jedoch handelt es sich hier nicht um die Darstellung realer Örtlichkeiten in der römischen Campagna, sondern um eine sorgfältig komponierte Phantasielandschaft.

Johann Christian Reinhart, der sich 1789 in Rom niedergelassen hatte, war eine Lichtgestalt innerhalb der dort lebenden deutschen Künstlerschaft. Der „schöne Reinhart", wie er von seinen Kollegen genannt wurde, war nicht nur ein hochtalentierter Künstler, sondern besaß auch ein offenes, gewinnendes Naturell. Er war ein unerschrockener Naturbursche und tollkühner Jäger, „von lebhaftem, feurigem Wesen, mit Witz und Geist begabt..." (Andresen). Entsprechend intensiv waren Reinharts gesellschaftliche Kontakte in Rom. Zu seinem engeren Freundeskreis zählten Künstler wie Dies, Mechau und Klengel sowie der niederländische Landschaftsmaler Hendrik Voogd, der 1788 nach Rom übergesiedelt war. Von großer Tragweite war auch die tiefe Freundschaft mit dem um wenige Jahre jüngeren Joseph Anton Koch, der 1795 in Rom angekommen war. Es handelte sich um eine symbiotische, das gegenseitige künstlerische Schaffen befruchtende Beziehung, die ihr ganzes Leben währen sollte. Gemeinsam mit Koch wurde Reinhart zum Begründer einer neuen, idealisierenden Landschaftsauffassung.

Reinhart gilt zweifellos als der bedeutendste Graphiker unter den damals in Rom lebenden deutschen Künstlern. Er hat ein umfangreiches Œuvre an Landschaftsradierungen hinterlassen, die in dem Zeitraum zwischen 1782 und 1830 entstanden und in ihrer künstlerischen Orientierung von bemerkenswerter Vielfältigkeit sind. Intime Landschaftsstudien, die durch die Frische ihrer Naturbeobachtung und realistische Gesinnung überzeugen, wechseln sich mit den monumentalen, heroischen Landschaften der reifen Schaffenszeit ab. Die vorliegende, bis dato unbekannte pastorale Landschaft dürfte auf Grund ihrer idealisierenden Auffassung und lyrischen Stimmungslage in den späten 1790er Jahren entstanden sein und und legt von der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Schaffen Joseph Anton Kochs Zeugnis ab.

Prachtvoller, gegensatzreicher und sehr atmosphärisch behandelter Abzug mit Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Geringfügig stockfleckig, sonst vollkommenes, unbehandeltes Exemplar. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt. Die Autorschaft Reinharts wurde von Frau Dr. Inge Feuchtmayr am 16. Oktober 2009 mündlich bestätigt.

28. JOHANN CHRISTIAN REINHART

(1761 Hof – 1847 Rome)

Southern Ideal Landscape with Ancient Ruins. Etching. 25.3 x 35.8 cm. Circa 1795. Undescribed.

The present ideal landscape was unknown to Andresen, whose biographical notes in the first volume of *Deutsche Maler-Radirer* (1878) contain basic information on the life and work of Johann Christian Reinhart. The print is also missing from the authoritative 1975 monograph by Inge Feuchtmayr (*Johann Christian Reinhart 1761–1847, Monographie und Werkverzeichnis*, Munich 1975). In view of its high artistic quality, however, Reinhart's authorship appears very plausible. Stylistically, the print is very close to Reinhart's etchings for the cycle *Malerisch radirte Prospecte aus Italien* (Andresen 52–75), which the artist executed together with his colleagues Albert Christoph Dies and Jacob Wilhelm Mechau for the Nuremberg publisher Frauenholz between 1792 and 1798. We see a similarly sophisticated and differentiated etching technique and a comparable compositional structure of the landscape, which ascends in parallel spatial layers. The clever use of stage biting creates a great sense of depth and atmosphere. The contrast between the dark and very densely treated vegetation in the foreground and the airy, feathery foliage in the middle distance is managed with wonderful subtlety. The format chosen for this picture more or less matches that of the etchings of the *Prospecte*. Unlike those sheets, however, this is not a depiction of a real locality in the Roman Campagna, but a carefully composed fantasy landscape.

Johann Christian Reinhart, who settled in Rome in 1789, was a shining light among the German artistic community there. "Handsome Reinhart", as he was called by his colleagues, was not only a highly talented artist, but also had a frank and winning manner. He was a fearless child of nature and a daring huntsman, "a lively, fiery character, gifted with wit and intelligence... " (Andresen). Reinhart's social contacts in Rome were correspondingly intense. His closer circle of friends included such artists as Dies, Mechau, Klengel and the Dutch landscape painter Hendrik Voogd, who had moved to Rome in 1788. His profound friendship with Joseph Anton Koch, a few years his junior, who arrived in Rome in 1795, also had far-reaching consequences. Theirs was a symbiotic relationship on which they both drew for mutual artistic inspiration, which was to last all their lives. Together with Koch, Reinhart became the founder of a new, idealizing conception of landscape.

Reinhart is definitely considered to be the foremost printmaker among the German artists living in Rome at that time. He left behind an extensive œuvre of landscape etchings. Produced in the period between 1782 and 1830, they show considerable variety in their artistic approach. Intimate landscape studies remarkable for the freshness of their observation of nature and sense of realism alternate with the monumental, heroic landscapes of his mature period. In view of its idealizing tendency and lyrical mood, the present, previously unknown pastoral landscape probably dates to the late 1790s and testifies to the artist's interest in the work of Joseph Anton Koch.

A superb, contrasting and very atmospherically treated impression with margins around the distinct platemark. Slightly foxed, otherwise in impeccable condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt. The authorship of Reinhart was confirmed by Dr. Inge Feuchtmayr.

29. GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

(1727–1804, Venedig)

Die Jungfrau erscheint dem hl. Simon Stock. Radierung und Kupferstich auf festem venezianischen Papier. 61 x 39,7 cm. De Vesme 57; Rizzi (1971) 98 I (von II); Succi 34 I (von II). Wasserzeichen Buchstaben AS (ähnlich Bromberg, Canaletto, Nr. 43).

Die Radierung gibt ein Deckengemälde des Vaters Giovanni Battistas im Gegensinn wieder, das sich in der *Scuola dei Carmini* in Venedig befindet und zwischen 1740–49 entstanden ist. Es handelt sich um ein unbestrittenes Hauptwerk des reifen Stils Giambattistas. Die schwer leserliche Jahreszahl auf dem Epitaph im Vordergrund memoriert das Datum der Vollendung des Gemäldes, das an zentraler Stelle die Decke der Scuola schmückt. Gleichermaßen kommt auch Giandomenicos Radierung eine ebenso herausragende Stellung in seinem graphischen Œuvre zu und markiert darüberhinaus einen künstlerischen Höhepunkt der gesamten venezianischen Druckgraphik des *settecento*. Ebenso sensibel wie virtuos ist es dem Künstler gelungen, das unvergleichliche tiepoleske Licht und die leuchtende, warme Farbigkeit der Palette Giambattistas in fein abgestufte Valeurs von Schwarz und Weiß umzusetzen. Giandomenicos malerische Radiertechnik ist von großer Spiritualität und besitzt diese unverkennbar venezianische Leichtigkeit. Sein Repertoire an unterschiedlichen, gleichsam vibrierenden Schraffurmustern entspricht der ungeheuren tonalen Verfeinerung des Originals und schafft einen überaus dramatischen Kontrast zwischen dem düsteren, irdischen Bereich des Berges Karmel, wo der kniende Simon Stock demütig die Übergabe des Skapuliers erwartet und dem überirdischen Licht des unendlichen Himmels, aus dem die Madonna mit einer barock aufgewühlten Engelschar herunter schwebt.

Prachtvoller, gegensatzreicher Druck mit feinem Rändchen um die stellenweise gratig zeichnende Plattenkante. Vor der Nummer. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

(1727–1804, Venice)

The Apparition of the Virgin to St. Simon Stock. Etching and engraving. 61 x 39.7 cm. De Vesme 57; Rizzi (1971) 98 I (of II); Succi 34 I (of II). Watermark: Letters AS (similar to Bromberg, Canaletto, no. 43).

This etching reproduces a painting by the artist's father, Giovanni Battista, in the *Scuola dei Carmini* in Venice, which dates to between 1740 and 1749. It is one of the unchallenged masterpieces of Giambattista's mature style. The scarcely legible date on the epitaph in the foreground is that of the completion of the painting which graces the centre of the ceiling of the upper hall of the Scuola. Giandomenico's etching occupies a similarly outstanding position in his graphic œuvre, whilst also marking an artistic high point in Venetian printmaking of the entire *settecento*. Demonstrating great sensitivity and virtuosity, the artist has succeeded in translating the incomparable Tiepolo-esque light and the luminous, warm colours of Giambattista's palette into subtly graduated shades of black and white. Giandomenico's picturesque etching technique is imbued with great spirituality and possesses the unmistakable Venetian lightness of touch. His repertoire of varied and vibrant hatching patterns matches the immense tonal refinement of the original and creates a dramatic contrast between the gloomy, earthly sphere of Mount Carmel, where the kneeling Simon Stock humbly awaits the handing over of the Scapular, and the celestial light of the boundless heavens, from which the Madonna descends with an angelic host arrayed in Baroque confusion.

A superb, contrasting impression with thread margins around the platemark. Before the number. Minor ageing, otherwise in very good condition.

Joan.es Bapt.a Tiepolo inveniens et pingens.

In Sacello B.ae Mariæ Virginis a Monte Carmelo, prope Ecclesiam æiusdem Ordinis Venetiarum.

Domin.s Filius delineavit et incidit.

30.

PAUL TROGER

(1698 Welsberg – 1762 Wien)

David mit dem Haupte Goliaths. Radierung. 11 x 7,9 cm.
Nagler 1; Aschenbrenner / Schweighofer 282.

Das druckgraphische Œuvre Paul Trogers ist bis heute nicht umfassend erforscht und selten. Nagler beschrieb insgesamt dreiundzwanzig Radierungen, von denen zwei Blatt als fraglich gelten, und auch in der 1965 erschienenen Monographie von W. Aschenbrenner und G. Schweighofer erfuhr das Œuvre keine Erweiterung (*Paul Troger. Leben und Werk*, Salzburg 1965). Trogers Radierungen sind leicht und malerisch behandelt und zeichnen sich durch die Originalität ihrer Ikonographie aus, wie das vorliegende kleine Blatt *David mit dem Haupte Goliaths* veranschaulicht. Laut Nagler vermuteten mehrere Autoren vor ihm in dem alttestamentlichen Helden ein Selbstbildnis des Künstlers. In der neueren Literatur wird nicht näher auf diese Thematik eingegangen, dennoch scheint die These eines Selbstporträts verführerisch und nicht ganz von der Hand zu weisen. Das um 1728–30 gemalte *Selbstbildnis des Künstlers* in Innsbruck (Tiroler Landesmuseum) zeigt deutliche Ähnlichkeiten mit dem David. Die breite, wuchtige Kopfform mit der prononcierten Nase, die fleischigen Lippen und der an den Schläfen zurückweichende Haarwuchs erinnern an den jungen Mann auf der Radierung. Trogers Rollentausch mit David könnte man als Ausdruck der Kampflust und des ungebändigten Ehrgeizes eines jungen Künstlers interpretieren, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Olymp zu stürmen.

Das preziose Blatt überzeugt durch die Freiheit und die Leichtigkeit der Behandlung. Trogers Radiernadel verzichtet weitgehend auf klare Konturen und bedient sich stattdessen eines feinen Liniengewebes von Kreuzschraffuren, Strichelchen und Pünktchen, um treffsicher Plastizität und Stofflichkeit zu suggerieren. Das Ganze atmet größte Spontaneität, als hätte der Künstler die Darstellung in nur wenigen Minuten auf die Kupferplatte skizziert.

Über Trogers Jugend und die Lebensjahre zwischen 1716–1724 ist enttäuschend wenig bekannt. Feststeht, daß der Künstler eine mehrjährige Bildungsreise nach Italien unternahm und sich in Rom, Bologna und Padua aufhielt. Von grundlegender Bedeutung für seine künstlerische Entwicklung wurde ein längerer Verbleib in Venedig, wo Giovanni Battista Piazzetta, Sebastiano Ricci und vor allem auch Giovanni Battista Pittoni den Künstler maßgeblich prägten. Nach seiner Rückkehr aus Italien um die Mitte der 1720er Jahre schuf Troger in rastloser Tätigkeit ein Gesamtwerk von beachtlichem Umfang; gemeinsam mit Daniel Gran und Raphael Donner zählt er zu den wichtigsten Repräsentanten des österreichischen Barocks.

Ausgezeichneter, harmonischer Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

PAUL TROGER

(1698 Welsberg – 1762 Vienna)

David with the Head of Goliath. Etching. 11 x 7.9 cm.
Nagler 1; Aschenbrenner / Schweighofer 282.

To this day Paul Troger's printed œuvre remains inadequately researched and rare. Nagler described a total of twenty-three etchings, of which two are considered to be questionable, and the 1965 monograph by W. Aschenbrenner and G. Schweighofer has no additions to make (*Paul Troger. Leben und Werk*, Salzburg 1965). Troger's lightly and painterly treated etchings are distinguished by the originality of their iconography, as the present small print *David with the Head of Goliath* clearly illustrates. According to Nagler, several authors before him supposed the Old Testament hero, as shown here, to be a self-portrait of the artist. But Nagler's assumption that the model could have been the sculptor Paul Troger, the artist's son, or his colleague Raphael Donner, seems rather unlikely. Although the more recent literature does not deal with this question, the self-portrait thesis is a persuasive one and cannot be dismissed out of hand. The *Self-portrait of the Artist* in Innsbruck (Tiroler Landesmuseum) shows clear similarities with this David. The broad, massive shape of the head with the pronounced nose, the fleshy lips and the receding hairline at the temples are reminiscent of the young man in the etching. One could interpret Troger's slipping into the role of David as an expression of the combativeness and unbridled ambition of a young artist who has set himself the task of storming Mount Olympus.

The value of this print lies in its freedom of execution and lightness of treatment. In his use of the etching needle Troger largely dispenses with clear contours, using instead a delicate network of cross-hatchings, fine lines and stippling to suggest volume and textures. The whole seems utterly spontaneous, as though the artist had sketched it on the copper plate in just a few minutes.

Disappointingly, little is known about Troger's youth and his life between 1716 and 1724. What is certain is that the artist spent several years travelling in Italy, with stops in Rome, Bologna and Padua. Of fundamental significance for his artistic development was a lengthy stay in Venice, where he was crucially influenced by Giovanni Battista Piazzetta, Sebastiano Ricci and, above all, Giovanni Battista Pittoni. After his return from Italy in the mid-1720s, Troger threw himself into producing a very considerable œuvre. Together with Daniel Gran and Raphael Donner he is one of the most important representatives of the Austrian Baroque.

A fine, harmonious impression with narrow margins around the platemark. Minor ageing, otherwise in impeccable condition.

Originalgröße / Actual size

Paul Troger. *Selbstporträt / Self-portrait*.
Ca. 1728–30. Tiroler Landesmuseum, Innsbruck.

31. FRANZ XAVER WAGENSCHÖN

(1726 Littisch – 1790 Wien)

Neptun und Amphitrite, von Nereiden und Wassernymphen umgeben. Radierung. 17,5 x 25,1 cm. 1784. Nagler 5.

Das Schaffen des Malers und Radierers Franz Xaver Wagenschön markiert entwicklungsgeschichtlich die Endphase des österreichischen Spätbarocks. In Anbetracht des Entstehungsdatums der vorliegenden Radierung wirkt die Stilsprache dieses liebenswürdigen Kleinmeisters fast altmodisch und retrospektiv. Wenig ist über den persönlichen Werdegang des Künstlers bekannt. Er fing 1751 seine Ausbildung an der Wiener Akademie an; die Notiz über Studienreisen nach Deutschland und Italien beruht wohl auf einer Verwechslung mit dem Bildnismaler Franz von Fahrenschon, mit dem er in der älteren Literatur häufig vertauscht wurde. 1770 wurde Wagenschön mit dem Gemälde *Minerva als Beschützerin der Künste* als Mitglied der Wiener Akademie aufgenommen. Er tat sich in den folgenden zwei Jahrzehnten als Bildnismaler und Autor von historischen und allegorischen Darstellungen hervor, die in stilistischer Hinsicht der Kunst des italienischen Spätbarocks verpflichtet sind. Das druckgraphische Œuvre ist klein und nur lückenhaft erforscht. Bereits Nagler, dessen Verzeichnis der Radierungen Wagenschöns am vollständigsten ist, hob die künstlerische Qualität und die spirituelle Leichtigkeit seines Radierstils hervor. Die Szene mit *Neptun und Amphitrite* ist in einem spontanen, fast skizzenhaften Duktus ausgeführt, durch den die Darstellung die künstlerische Frische und Unmittelbarkeit einer Federzeichnung erhält. Mit humorvoller Pointe sind ein exotisches Nashorn, ein Nilpferd und ein freundlich blickendes Krokodil vorne rechts charakterisiert.

Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher und harmonischer Druck mit feinem Rändchen um die Plattenkante.

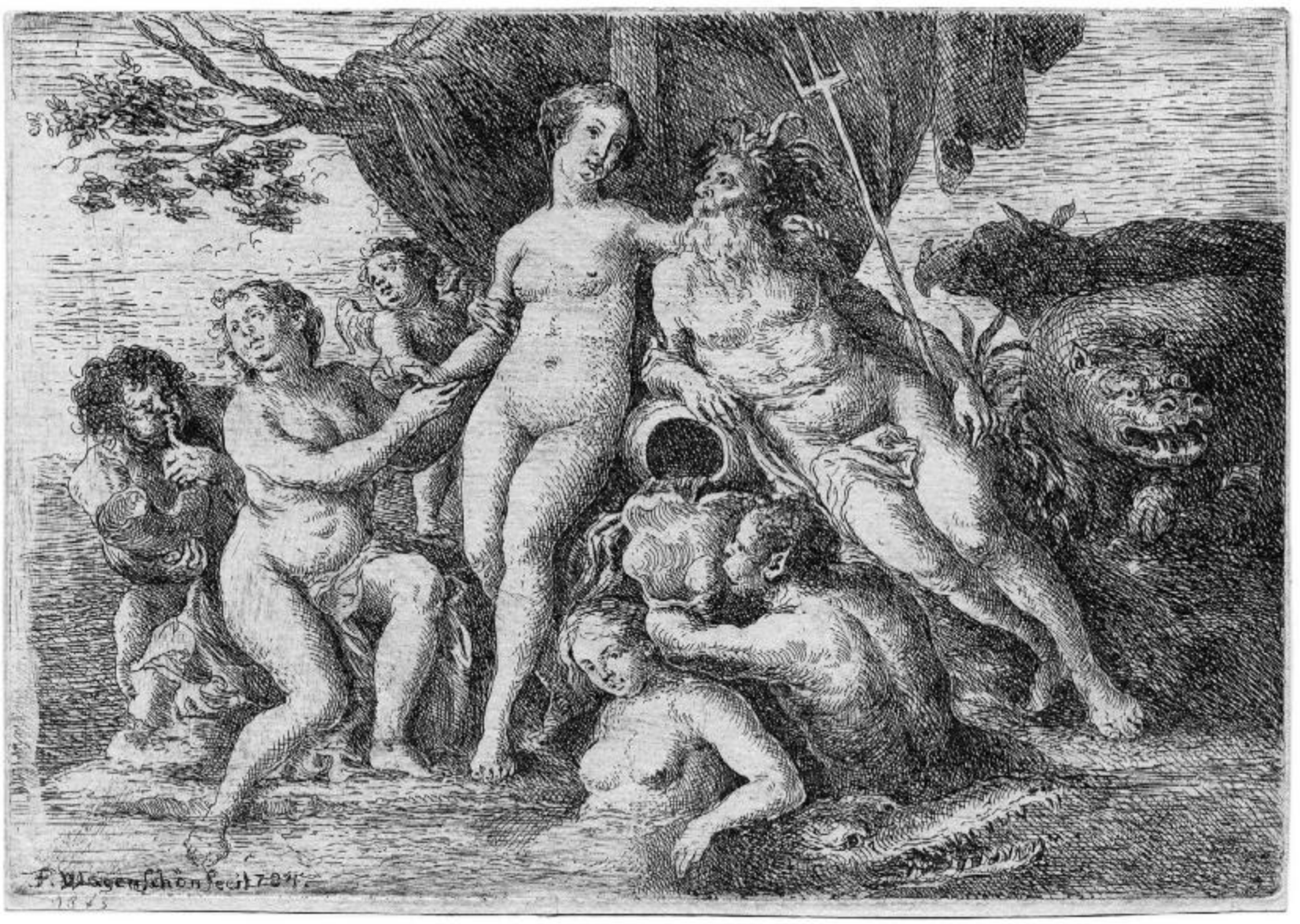
FRANZ XAVER WAGENSCHÖN

(1726 Littisch – 1790 Vienna)

Neptune and Amphitrite Surrounded by Nereids and Water Nymphs. Etching. 17.5 x 25.1 cm. 1784. Nagler 5.

In historical terms, the œuvre of the painter and etcher Franz Xaver Wagenschön marks the final phase of the Austrian Late Baroque. In view of the date of the present etching the stylistic idiom of this likeable minor master seems almost old-fashioned and retrospective. Not much is known about the artist's personal career. He began his training at the Vienna Academy in 1751 (the note on study trips to Germany and Italy is probably due to a confusion with the portrait painter Franz von Fahrenschon, with whom he was often confused in the earlier literature). In 1770, Wagenschön was admitted to membership of the Vienna Academy for the painting *Minerva as Patroness of the Arts*. In the following two decades he distinguished himself as a painter of portraits and historical and allegorical scenes, which are stylistically indebted to the art of the Italian Late Baroque. The printed œuvre is small and inadequately researched. Nagler, whose catalogue of Wagenschön's etchings is the most complete, emphasized the artistic quality and spiritual lightness of his etching style. This scene showing *Neptune and Amphitrite* has been executed in a spontaneous, almost sketchy manner, which lends the portrayal the freshness and immediacy of a pen drawing. The exotic rhinoceros, the hippopotamus and the friendly-looking crocodile in the right foreground are rendered with deft humour.

A very fine, contrasting and harmonious impression with narrow margins around the platemark.



32. GEORG HEINRICH BUSSE

(1810 Bennemühlen bei Hannover – 1868 Hannover)

Malerische Radierungen aus Italien, erste Lieferung. 6 Radierungen auf gewalztem China. Je ca 17 x 24,5 cm. 1835–39. Andresen 23–28 I (von II).

Die Folge der *Malerischen Radierungen aus Italien*, die insgesamt achtzehn Blatt zählt und zwischen 1840 und 1846 in drei Lieferungen erschien, stellt einen künstlerischen Höhepunkt im druckgraphischen Schaffen Georg Heinrich Busses dar. Busse war in Dresden von Christian Ernst Stölzel als Kupferstecher ausgebildet worden und reiste 1835 als königlicher Stipendiat nach Rom, wo er bis 1844 leben und arbeiten sollte. In Italien war Busse vorwiegend als Landschaftskünstler tätig und wurde in seinem Schaffen wesentlich von Joseph Anton Koch beeinflußt. Auf zahlreichen Wanderungen, die Busse in der römischen Campagna, Süditalien und Sizilien unternahm, vertiefte der Künstler sein Verständnis der südlichen Landschaft. Die vorliegenden sechs Radierungen dokumentieren einzelne Episoden aus dem italienischen Aufenthalt Busses. Den Auftakt bietet eine stimmungsvolle Schilderung des bayerischen Eibsees mit der Zugspitze, die letzte Etappe vor dem Übergang nach Italien. Im Vordergrund sehen wir die Rückenfigur des Künstlers, während er in einem Ruderboot sitzt und die ihn umgebende majestätische Landschaft zeichnet. Es folgen detailreiche Ansichten von Perugia, der Ponte Molle bei Rom, des Forum Romanums und der Stadt Terracina in Lazium. Die Landschaften sind sorgfältig und effektvoll komponiert; die kulissenhafte Gliederung der einzelnen Kompositionen verleiht den Szenen einen unterschwellig bühnenhaften Charakter. Busses Radiertechnik ist kleinteilig und differenziert. Durch den geschickten Einsatz von mediterraner Vegetation und pittoresken Staffagefiguren wird der romantische Stimmungsgehalt der Darstellungen erheblich gesteigert. Den dramatischen Höhepunkt der Folge bildet die emphatisch geschilderte Besteigung des Vulkans Etna, die Busse am frühen Morgen des 29. September 1838 mit Künstlerkollegen unternahm. Feuergarben und dichte Rauchwolken steigen aus dem zerrissenen Krater hervor, während rechts glühende Lava die steile Gebirgswand herunterströmt. Die gestochene Inschrift des Künstlers besagt: „Völlig ermüdet erreichten wir endlich den Gipfel vom dröhnenden Etna / und sahen uns gleichsam auf einer neuen, ganz unbeschreiblichen Welt."

Ausgezeichnete, scharfe und gegensatzreiche Drucke mit dem vollen Papierrand, zwei Blatt auf einem etwas kleineren Papierformat gedruckt. Vor den Nummern in der Mitte oben, Andresen 28 vor der Änderung der Inschrift. Leichte Altersspuren, sonst vollkommen erhalten. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

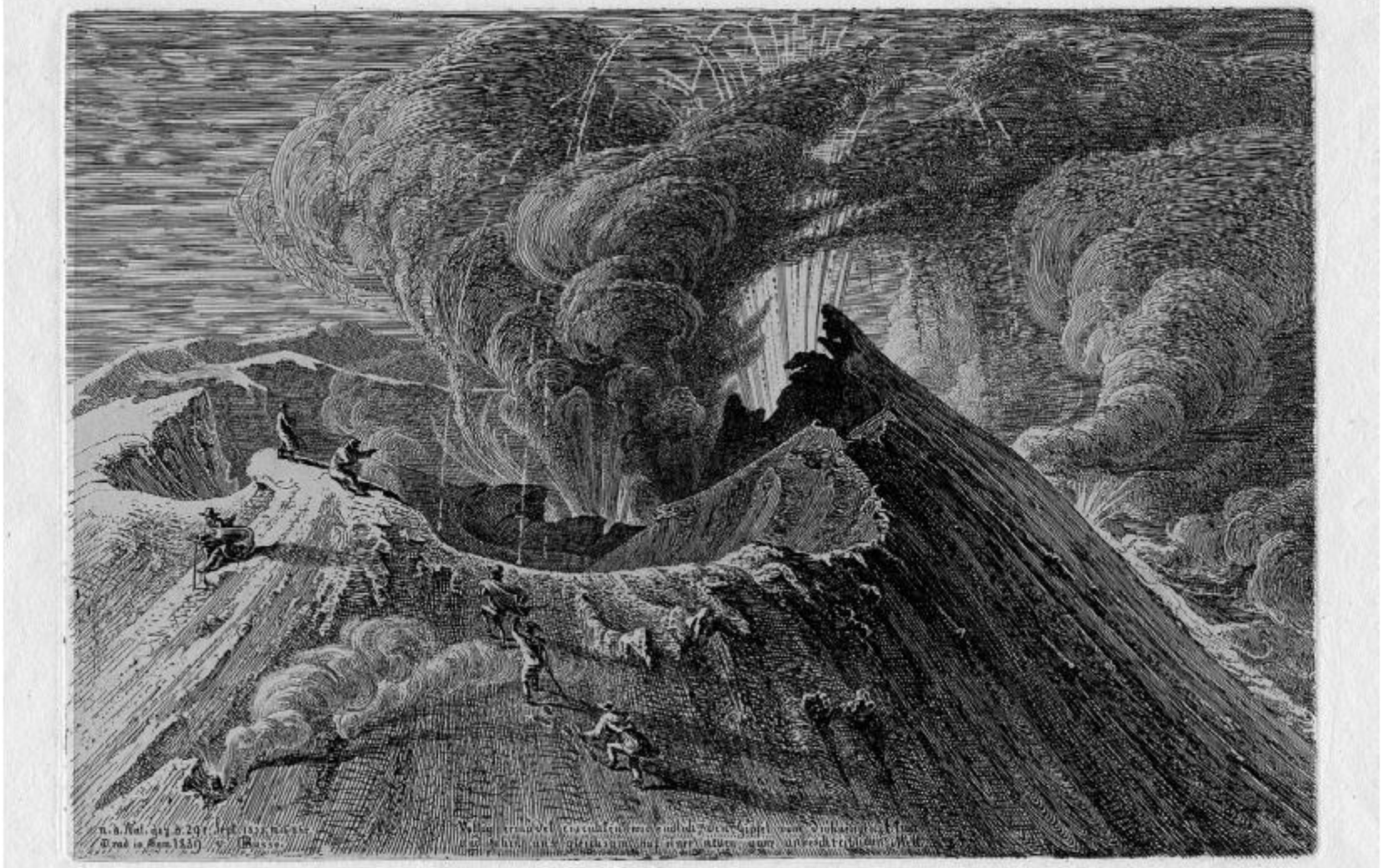
GEORG HEINRICH BUSSE

(1810 Bennemühlen near Hanover – 1868 Hanover)

Picturesque Etchings from Italy, first instalment. Six etchings printed on Chine appliqué. Each about 17 x 24.5 cm. 1835–39. Andresen 23–28 I (of II).

This suite of *Picturesque Etchings from Italy* totalling eighteen sheets, which appeared in three instalments between 1840 and 1846, marks an artistic high point in the printed work of Georg Heinrich Busse. Busse trained as an engraver in Dresden under Christian Ernst Stölzel and in 1835 travelled on a royal stipend to Rome, where he was to live and work until 1844. Busse was mainly active as a landscape artist in Italy. The influence of Joseph Anton Koch and the journeys the artist undertook to the Roman Campagna, southern Italy and Sicily enabled him to deepen his understanding of the southern landscape. The present six etchings document individual episodes from Busse's stay in Italy. The keynote is set by an atmospheric depiction of Lake Eibsee in Bavaria together with the Zugspitze mountain, the last stop on the road to Italy. In the foreground we see a rear view of the artist sitting in a rowing boat drawing the majestic landscapes around him. There follow richly detailed views of Perugia, the Ponte Molle near Rome, the Forum Romanum, and the town of Terracina in Latium. The landscapes are composed accurately, while the carefully arranged backdrops of the individual compositions lend the scenes a slightly theatrical character. Busse's etching technique is intricate and detailed. Mediterranean vegetation and picturesque staffage figures are cleverly used to enhance the romantic mood of the portrayals. The high point of the suite is the dramatic scene of the ascent of Mount Etna, which Busse undertook in the company of fellow artists in the early morning of 29 September 1838. Streaks of fire and dense clouds of smoke arise from the jagged crater, while molten lava streams down the steep mountainside on the right. The inscription below the scene reads: "Utterly exhausted, we finally reached the peak of rumbling Etna / and found ourselves, as it were, in a new, quite indescribable world."

Superb, sharp and contrasting impressions printed on the full sheet, two etchings printed on a slightly smaller paper format. Before the numbers in the centre at the top; Andresen 28 before the alteration of the inscription. Minor ageing, otherwise in impeccable condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.



33. MARIE-PHILIPPE COUPIN DE LA COUPERIE

(1773 Sèvres – 1851 Versailles)

Andromède. Lithographie. 26,1 x 17,7 cm. Um 1819. Béraldi, Bd. 5, S. 58; Inventaire du Fonds Français, Après 1800, Bd. 5, S. 240, 2.

Der Maler, Kupferstecher und Lithograph Coupin de la Couperie war ein Schüler und Intimus von Anne Louis Girodet-Trioson. Er entwarf zahlreiche Dekore für die Porzellanmanufaktur in Sevrès und hatte seit 1815 eine Professur für Zeichenkunst an den Militärakademien von La Flèche und Saint-Cyr inne. In den Jahren 1812–1833 beteiligte sich Coupin mit historischen Gemälden an den Ausstellungen des Pariser Salons.

Wie viele französische *peintre-graveurs* seiner Epoche war auch Coupin für den Pariser Graphikverleger François-Séraphin Delpech tätig, dessen Geschäftsräume sich am Quai Voltaire 23 befanden. Die vorliegende seltene Inkunabel der Lithographie entstand für das erste *Album lithographique ou receuil de dessins sur pierre, par des artistes français*, das Delpech 1819 herausgab.

Die stupende technische Behandlung der *Andromeda* läßt auf die Handschrift eines versierten Lithographen schließen. Kompositorisch und stilistisch verrät die mit großem künstlerischen Raffinement geschilderte Szene den Einfluß Ingres', namentlich von seinem 1819 entstandenen Gemälde *Ruggero befreit Angelika* (Paris, Musée du Louvre) zum Epos *Orlando Furioso* des Ariost. Andromedas schöner, ebenmäßig gebildeter Körper mit dem zur Seite geneigten Kopf und der herunterfallenden Haarpracht dürfte zweifelsohne durch das Vorbild Ingres' angeregt sein. Künstlerisch sehr überzeugend ist die plastische Modellierung des weiblichen Körpers; die weichen Übergänge der lithographischen Kreide erzeugen delikate Helldunkelkontraste, die vor allem im Gesicht und in den üppigen Locken der Andromeda ein hohes Maß an Verfeinerung erreichen. Der schroffe, kantige Felsenblock ist dagegen mit kraftvollen Kreuzschraffuren und Parallellagen wiedergegeben, deren unterschiedliche Stärke und Dichte dem Gestein eine bemerkenswerte Plastizität verleihen.

Prachtvoller, harmonischer Druck mit breitem Rand. Geringfügig stockfleckig, sonst unberührtes Exemplar. Aus der Sammlung Leon Lang, Verly (nicht bei Lugt).

MARIE-PHILIPPE COUPIN DE LA COUPERIE

(1773 Sèvres – 1851 Versailles)

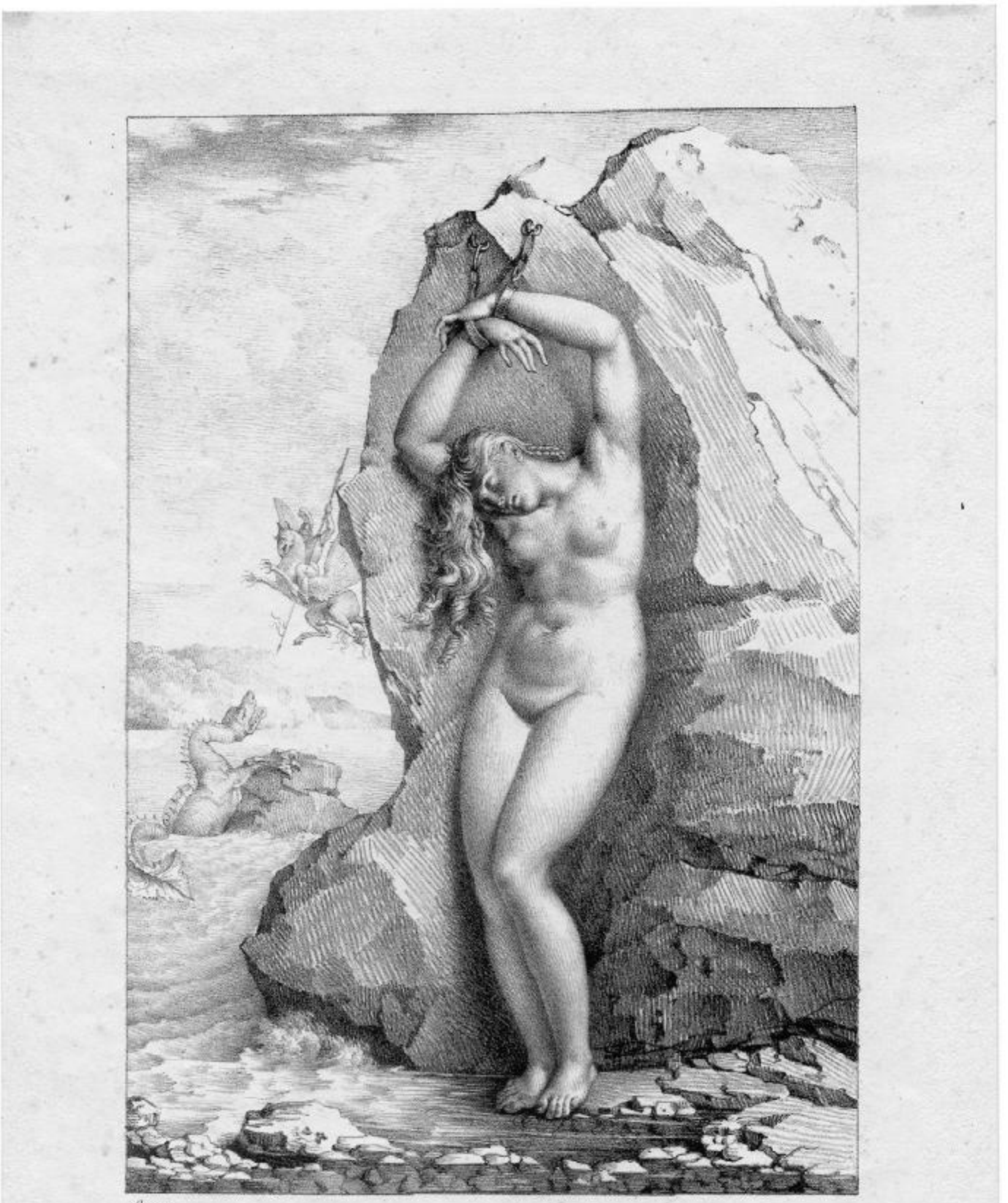
Andromède. Lithograph. 26.1 x 17.7 cm. Circa 1819. Béraldi, vol. 5, p. 58; Inventaire du Fonds Français, Après 1800, vol. 5, p. 240, 2.

A painter, engraver and lithographer, Coupin de la Couperie was a pupil and intimate of Anne Louis Girodet-Trioson. He designed numerous patterns for the porcelain manufactory at Sèvres and was appointed professor of drawing at the military academies of La Flèche and Saint Cyr in 1815 and 1816. In the years 1812–1833 Coupin contributed historical paintings to the exhibitions of the Paris Salon.

Like many French *peintres-graveurs* of his time Coupin also worked for François-Séraphin Delpech, a print publisher in Paris, whose business premises were at 23 Quai Voltaire. The present rare lithograph was done for the first *Album lithographique ou receuil de dessins sur pierre, par des artistes français*, which Delpech published in 1819.

The remarkable technical treatment of *Andromeda* is clearly the work of an experienced lithographer. In compositional and stylistic terms the artistically accomplished scene betrays the influence of Ingres, especially of his 1819 painting *Ruggero Frees Angelika* (Paris, Musée du Louvre) from Ariosto's epic *Orlando Furioso*. Andromeda's beautiful, well-proportioned body with the head bending to one side and its cascading abundance of hair was undoubtedly inspired by Ingres. The contours of the female body have been rendered with great artistic skill; the soft transitions of the lithographic chalk generate delicate chiaroscuro contrasts, which attain a high degree of refinement especially in Andromeda's face and the rich curly locks of her hair. The rough-edged rock she is chained to, on the other hand, is depicted with bold cross-hatching and parallel lines, whose varying thickness and density create a remarkable three-dimensional effect.

A splendid, harmonious impression with large margins. Slightly foxed, otherwise in pristine condition. From the Leon Lang Collection, Verly (not in Lugt).



Coypin.

Andromède.

LANG VERLY

34. CARL AUGUST LEBSCHÉE

(1800 Schmiegel – 1877 München)

Nachtstücke / auf Kupfer radirt / von C:Lebschée / Landschaft-Maler. Titelblatt, 4 Radierungen auf gewalztem China. 5,5 x 7,5 cm bzw. 8,5 x 12,8 cm. Im graugrünen Original-Papierumschlag. Andresen 2, Nagler 3.

Die stimmungsvolle Suite ist ein charakteristisches Beispiel für die romantische Landschaftsauffassung, wie sie in den 1820er Jahren in München praktiziert wurde. Lebschée war seit 1814 Schüler der Münchener Akademie, wo er bei Wilhelm von Kobell, Johann Georg Dillis und Johann Jakob Dorner die Landschaftsmalerei erlernte, während er von Carl Ernst Christoph Hess in der Radierkunst unterwiesen wurde. Lebschées gediegene handwerkliche Ausbildung spiegelt sich in dem künstlerischen Qualitätsniveau dieser delikat behandelten Folge von nächtlichen Landschaften und Marinen wider. Auf kleinem Format ist ein Summum an atmosphärischer Dichte und romantischem Stimmungsgehalt erreicht worden. Die intimen Darstellungen sind mit einem engmaschigen Netz feiner, abwechslungsreicher Schraffuren überzogen, die reiche tonale Abstufungen erzeugen. Lebschée muß auch mit der romantischen Landschaftstradition der Dresdener Schule vertraut gewesen sein. Die Darstellung des nächtlichen, stürmischen Meeres, auf dem man die Silhouette eines Ruderbootes in Seenot gewahrt, ist stilistisch engstens mit Johann Christian Clausen Dahls 1819 entstandener Radierung *Norwegische Seeküste während eines Sturmes* (Andresen 3) verwandt.

Prachtvolle, gegensatzreiche und scharfe Drucke mit dem vollen Rand. Geringfügig stockfleckig, sonst vorzügliches, unbehandeltes Exemplar. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

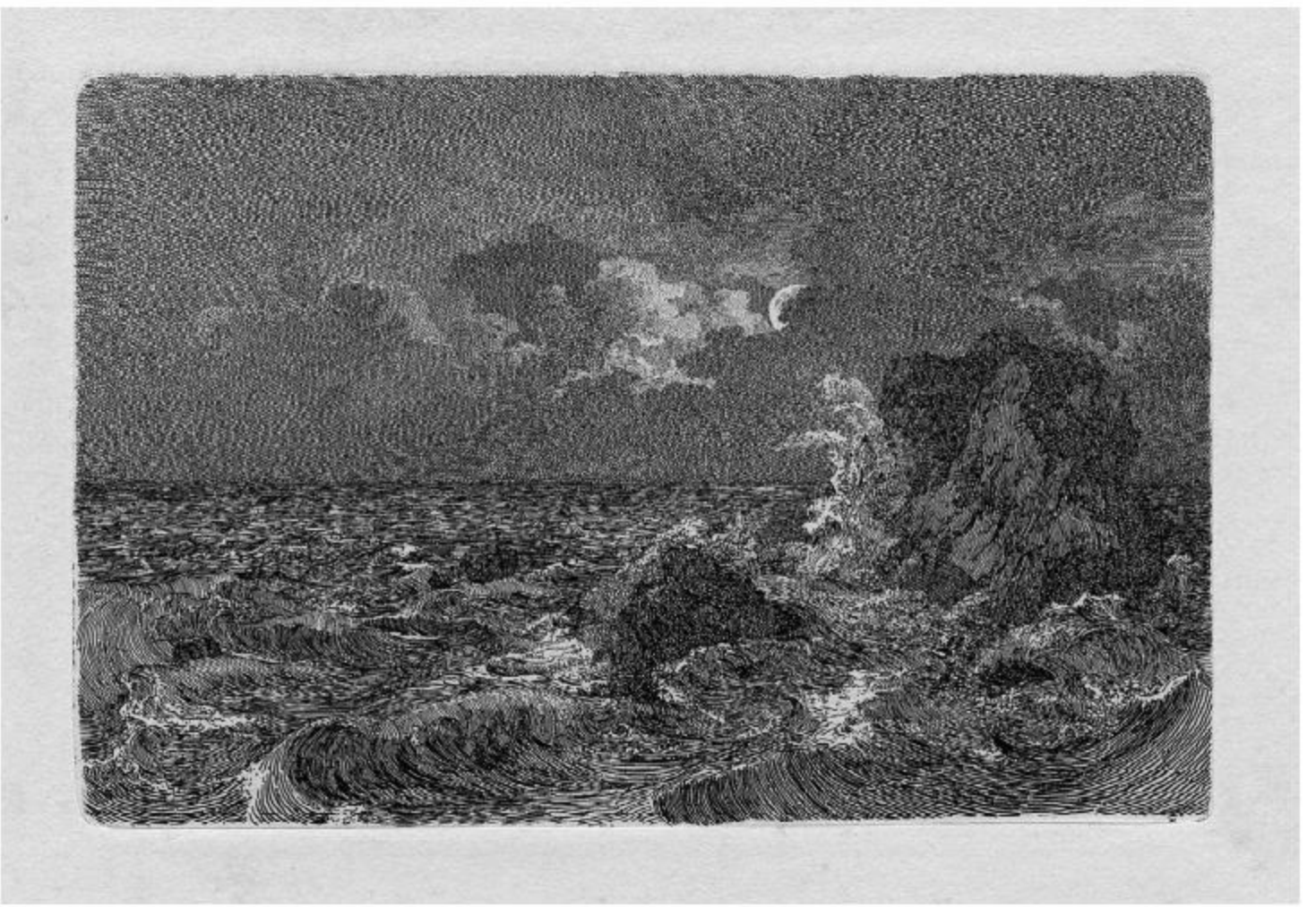
CARL AUGUST LEBSCHÉE

(1800 Schmiegel – 1877 Munich)

Nocturnes / Etched on Copper / by C:Lebschée / Landscape painter. Title page, four etchings printed on Chine appliqué. 5.5 x 7.5 cm and 8.5 x 12.8 cm. In the original greyish green paper envelope. Andresen 2, Nagler 3.

This atmospheric suite is a characteristic example of the romantic notion of landscape as practised in the Munich of the 1820s. Lebschée had been a pupil at the Munich Academy since 1814 and had learned landscape painting from Wilhelm von Kobell, Johann Georg Dillis and Johann Jakob Dorner, while being instructed by Carl Ernst Christoph Hess in the art of etching. Lebschée's solid grounding in craftsmanship is reflected in the artistic quality of this delicately treated suite of nocturnal and marine landscapes, in which a maximum of atmospheric density and romantic mood has been achieved in a small format. The intimate scenes are covered with a dense network of fine, varied hatchings, creating rich tonal gradations. Lebschée must have been familiar with the Romantic landscape tradition of the Dresden school. The portrayal of the stormy night sea, on which one can discern the tiny silhouette of a rowing boat in distress, is stylistically very close to Johann Christian Clausen Dahl's 1819 etching *Norwegian Coast During a Storm* (Andresen 3).

Superb, contrasting and sharp impressions printed on the full sheet. Slightly foxed, otherwise in excellent, unrestored condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.



Originalgröße / Actual size

35. HJALMAR CARL GUSTAF MÖRNER

(1794 Stockholm – 1837 Paris)

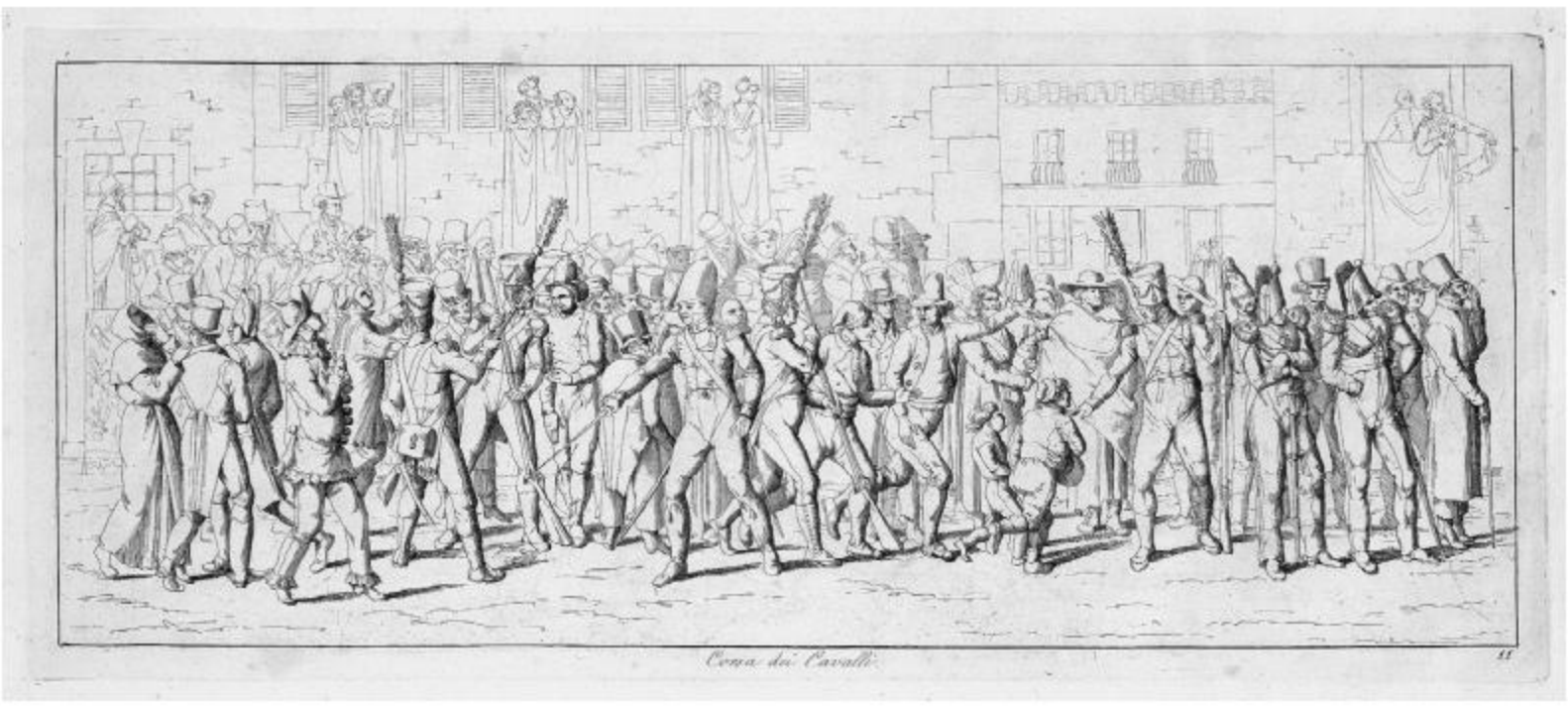
Il Carnevale di Roma. Titelblatt, typographisches Inhaltsverzeichnis, 20 Radierungen. Je ca. 20,8 x 47 cm. In einem zeitgenössischen Halblederband (Kanten beschabt, Rücken mit kleineren Läsuren) mit rotem Deckelschild. Rom, Presso Francesco Bourlié, 1820.

Hjalmar Graf von Mörner entstammte einer Adelsfamilie, die dem schwedischen Königshaus nahestand und so trat er zunächst eine militärische Karriere als königlicher Gardeoffizier an. Ganz im Einklang mit dem Brauchtum seiner gehobenen Herkunft kultivierte er auch seine künstlerischen Neigungen und tat sich als Maler und Graphiker hervor. Nagler charakterisiert ihn als einen Mann, „den die Natur mit einem reichen Kunsttalente begabt hatte". Mörner lebte über ein Jahrzehnt in Rom (1816–28) und schuf ein recht umfangreiches Œuvre an Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten, die auf lebendige, oft humoristische Weise von diesem Aufenthalt Zeugnis ablegen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der vorliegende Radierzyklus Mörners, der dem berühmten römischen Karneval gewidmet ist und in seiner Fülle an erzählerischen und folkloristischen Details ein bedeutendes kulturhistorisches Dokument darstellt. Auch Johann Wolfgang von Goethe hat dieses wahrhaftige Volksfest anläßlich seines zweiten römischen Aufenthaltes (1787–88) auf außerordentlich einprägsame Weise beschrieben.

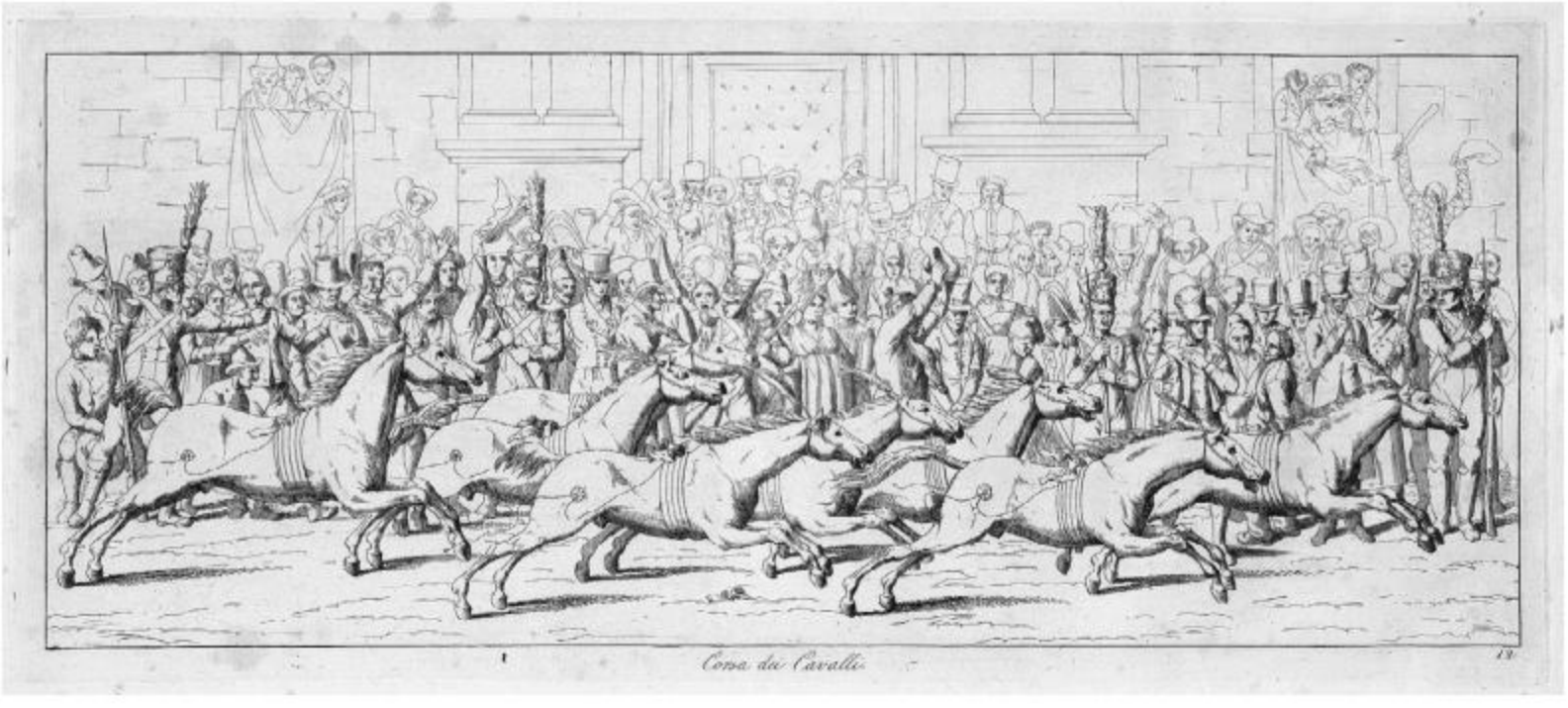
Mörners visuelle Darstellung des römischen Karnevals steht Goethes Schilderung in ihrer anekdotischen Vielfalt in nichts nach. Kein Aspekt des turbulenten Festes ist ausgelassen worden. Das Titelblatt eröffnet mit den Vorbereitungen für die Feier. In einer kleinen *bottega* verkleiden sich vornehme Herren, Anschlagzettel werben für Theatervorstellungen und Bälle. Es folgen die Schilderung eines ausgelassenen Tanzvergnügens vor einer volkstümlichen Taverne und vier Veduten der Piazza del Popolo, deren Bauten schemenhaft, aber wahrheitsgetreu angedeutet sind. Eine bunte Menge Menschen aller Altersgruppen betrachtet von Holztribünen aus das fröhliche Treiben der kostümierten Narren, während vornehme Römer sich zu einer Kutschenfahrt über die Via del Corso aufmachen. Das schmale, rechteckige Bildformat der Kompositionen eignet sich vorzüglich, um die verschiedenen Episoden des Karnevals, die sich auf dieser Hauptstraße Roms ereignen, szenisch effektvoll darzustellen. Wie eine Art kontinuierlicher Erzählung sehen wir eine lange Prozession unterschiedlichster Personagen: neckische Gestalten in *Commedia dell'arte* Kostümierungen, römische Volkstypen in ihrer ganzen pittoresken Vielfalt, Bauern und Hirtinnen aus der Campagna in folkoristischer Tracht, sowie römische Aristokraten und Bürger beim Flanieren. Der bunte Aufzug dient als eine Art von Präludium für den eigentlichen szenischen Höhepunkt des Karnavals, das Wettrennen der Pferde, das anschließend dargestellt ist. Sehr schön wird auf dem nächsten Blatt gezeigt, wie die Masse der Zuschauer am oberen Ende der Via del Corso neugierig die Ankunft der Pferde erwartet. Es ist inzwischen Abend geworden und Mörner schildert mit sichtlicher Freude das am Faschingsdienstag stattfindende Ritual der *mocoletti*, wobei die Feiernden ein angezündetes Kerzchen in der Hand tragen und versuchen, sich gegenseitig das Licht auszublasen. Mit einem rauschenden Fest im Teatro Aliberti, wo Römer aller Stände versammelt sind und einem nächtlichen Essen in einer einfachen Kneipe endet Mörners suggestive und humorvolle Darstellung des Karnevals. Sein spröder, leicht naiver Zeichenstil ist dem volkstümlichen Charakter des Festes angemessen und verleiht den einzelnen Szenen ein hohes Maß an urwüchsiger Lebendigkeit und dramaturgischem Schwung.

Ausgezeichnete, gegensatzreiche Drucke mit dem vollen Rand. Geringfügige Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten.

Il Corso 8



Corsa dei Cavalli 11



Corsa dei Cavalli 12

35. HJALMAR CARL GUSTAF MÖRNER

(1794 Stockholm – 1837 Paris)

Il Carnevale di Roma. Title page, printed list of contents, 20 etchings, each measuring about 20.8 x 47 cm. In a contemporary half-leather binding (edges scuffed and minor damage to spine) with a red cover label. Rome, Presso Francesco Bourlié, 1820.

Carl Gustaf Hjalmar, Count Mörner, who came from a noble family closely linked to the Swedish royal household, embarked on a military career as an officer in the Royal Guard. Quite in keeping with the customs of his lofty rank, he also cultivated his artistic inclinations and achieved prominence as a painter and printmaker. Nagler describes him as a man, "whom Nature has endowed with a rich artistic talent". Mörner spent over a decade in Rome (1816–1828) and produced a quite extensive œuvre of paintings, watercolours and graphic works which pay lively and often humorous testimony to this sojourn. A characteristic example is the present etching cycle dedicated to the famous Roman Carnival, whose wealth of narrative and folkloric details make it a significant document of cultural history. Johann Wolfgang von Goethe was also enthusiastic about this genuinely popular festival during his second stay in Rome (1787–1788) and wrote a memorable record of it.

In terms of anecdotal variety Mörner's visual portrayal of the Roman carnival is in no way inferior to Goethe's written account. No aspect of the turbulent feast has been omitted. The title page opens with the preparations for the festivities. In a bottega some elegant gentlemen are donning their costumes, while notices announce theatrical performances and balls. There follow the portrayal of a boisterous dance in front of a popular tavern and four vedute of the Piazza del Popolo, whose structures have been sketched in faintly but accurately. A motley crowd consisting of people of all ages watches from the wooden stands as the jesters in their fancy costumes go prancing merrily past, while respectable Romans set off on a coach ride over the Via del Corso. The narrow rectangular format of the compositions is excellently suited to presenting to great scenic effect the various episodes of the carnival unfolding on Rome's main thoroughfare. In a kind of continuous narrative we see a long procession of the most varied personages: comical characters in *Commedia dell'arte* costumes, Roman types in all their picturesque variety, peasants and shepherds from the Campagna in folk costume, as well as aristocrats and citizens out for a stroll. The colourful procession serves as a kind of prelude to the real scenic climax of the carnival, the horse races, which is the subject of the next picture. The successive print shows very well how the mass of spectators at the upper end of the Via del Corso keep an expectant lookout for the arrival of the horses. By now it is evening, and Mörner depicts with palpable enjoyment the ritual of the *mocoletti* that takes place on Shrove Tuesday, in which revellers carry lighted candles in their hands while trying to blow out those of others. A glittering gala in the Teatro Aliberti, where Romans of all walks of life are gathered, and a late-night meal in a humble inn end Mörner's suggestive and humorous portrayal of the carnival. His spare, slightly naive drawing style suits the folkloric character of the festival and lends the individual scenes a high degree of earthy vigour and dramatic flair.

Superb, contrasting impressions with full margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

36. EMMANUEL PHÉLIPPES-BEAULIEUX
(1829 Nantes – 1874)

Le Gros chêne creux, étude prise à Sautron. Radierung, Aquatinta und Roulette auf Kupferdruckpapier. 65,8 x 40,5 cm. 1858. Unbeschrieben.

Nahezu nichts ist über Leben und Wirken Emmanuel Phélippes-Beaulieux' bekannt, eine Tatsache, die angesichts der hohen künstlerischen Qualität dieses enigmatischen Blattes überrascht. Le Blanc verzeichnet insgesamt siebzehn Arbeiten dieses dilettierenden Zeichners und Kupferstechers, der wohl zum eigenen Vergnügen künstlerisch tätig war und dessen Schöpfungen der breiten Öffentlichkeit offensichtlich verborgen blieben. („Ses productions n'ont pas été mises dans le commerce", Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, II, S. 187–188).

In ihrer wuchernden Phantastik und ihrem technischen Raffinement zeigt die vorliegende Darstellung gewisse Ähnlichkeiten mit dem druckgraphischen Schaffen von Rodolphe Bresdin (1822–1885), dessen Werk ebenfalls bis Jahrzehnte nach seinem Tod weitgehend unbekannt blieb. Die Silhouette einer großen, in der Mitte zerklüfteten Eiche dominiert die Komposition. Ein Bauernmädchen in bretonischer Tracht hat im Inneren des Baumstumpfes Schutz gesucht und ist in Gedanken versunken. In einer sehr detaillierten und abwechslungsreichen Technik sind Blumen, Gräser und unterschiedliche Farnkräuter liebevoll charakterisiert. Der Künstler bedient sich unterschiedlichster Mittel wie der Kaltnadel, der Roulette und der Aquatinta, um ein erstaunlich reiches Spektrum an tonalen Abstufungen zu erzeugen. Ungemein wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen der filigranen, zarten Beschaffenheit der Vegetation und der fast plastisch greifbaren Textur der zerfurchten Baumrinde wiedergegeben, wo die Kaltnadel ein dichtes Liniengewebe von größtem kalligraphischen Reiz hervorzaubert. Diaphan wölbt sich ein leichter Wolkenhimmel über den düsteren irdischen Bereich. Das Ganze atmet einen fast surrealen Charakter. Dieser Zaubergarten mutet auf den ersten Blick idyllisch an, jedoch geht von seiner wilden, ungezügelten Natur gleichzeitig etwas Unheimliches, ja Bedrohliches aus. Die Naivität der Zeichnung verleiht der Szenerie eine ganz eigene poetische Ausdruckskraft.

Prachtvoller, gegensatzreicher und scharfer Druck mit dem vollen Rand. Leichte Altersspuren, sonst vollkommen erhalten.

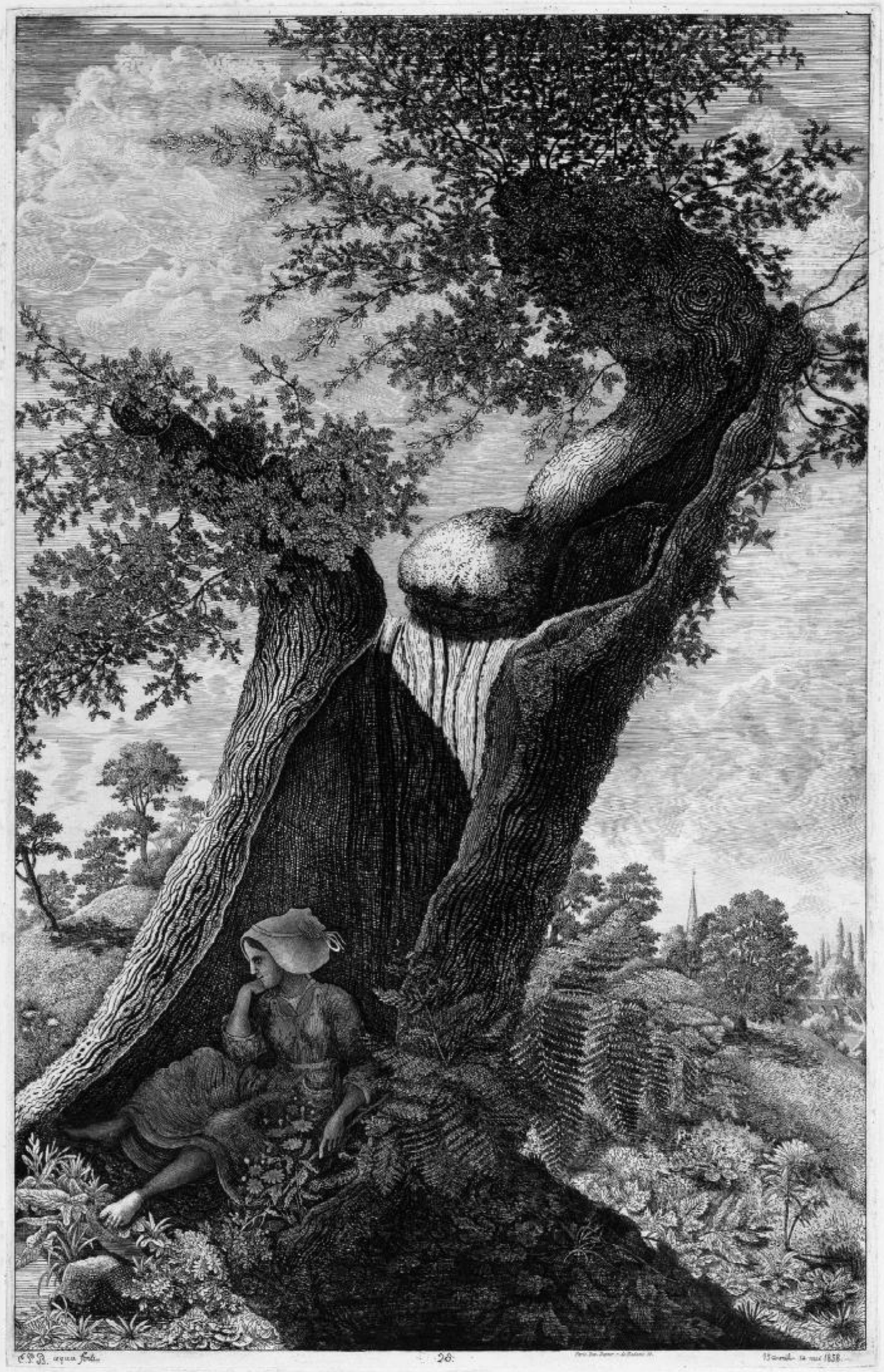
EMMANUEL PHÉLIPPES-BEAULIEUX
(1829 Nantes – 1874)

Le Gros chêne creux, étude prise à Sautron. Etching, aquatint and roulette on wove paper. 65.8 x 40.5 cm. 1858. Undescribed.

Virtually nothing is known about the life and work of Emmanuel Phélippes-Beaulieux, which is surprising in view of the high artistic quality of this enigmatic scene. Le Blanc records a total of seventeen prints by this dilettante draughtsman and etcher, whose artistic endeavours were probably undertaken for his own amusement and evidently remained unknown to the public at large. ("Ses productions n'ont pas été mises dans le commerce", Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, II, pp. 187–188).

In its imaginative sweep and technical finesse this picture shows certain similarities with the printed work of Rodolphe Bresdin (1822–1885), whose creations also remained largely unknown for decades after his death. The silhouette of a large oak cleft down the middle dominates the composition. A peasant girl in Breton dress has sought refuge inside this tree trunk and sits lost in thought. Flowers, grasses and various types of fern have been lovingly rendered in a very detailed and versatile technique. The artist has drawn upon a wide range of different tools and techniques, such as dry point, the roulette and aquatint, to generate an astonishingly rich spectrum of tonal gradations. The contrast between the fine, delicate texture of the vegetation and the almost tactile surface of the furrowed bark has been rendered to great effect, the dry point conjuring up dense linework of immense calligraphic charm. An ethereal sky of light white clouds arches over the darkened terrestrial sphere. The whole exudes an almost surreal character. At first glance this magic garden seems idyllic, yet the picture of wild, unbridled nature it presents also emanates something eerie, almost threatening. The naiveté of the drawing lends the scenery a highly idiosyncratic, poetic expressiveness.

A superb, contrasting and sharp impression with full margins. Minor ageing, otherwise in impeccable condition.


28.

37. SIMON QUAGLIO
(1795–1878, München)

Vier Ansichten von gotischen Klosterbauten. 4 Lithographien. Je ca. 24,5 x 19,6 cm. 1822–26. Winkler 14–17.

Der Theatermaler, Bühnenbildner und Lithograph Simon Quaglio war Schüler seines Vaters Joseph und seines Bruders Angelo I. Nach dem Tode seines Bruders im Jahre 1815 übernahm er dessen Stellung als Hoftheatermaler in München. Seine Bühnendekorationen fanden damals großen Anklang und Bewunderung; überdies tat Simon Quaglio sich auch als Architekturmaler hervor und schuf zwischen 1814–1826 ein kleines lithographisches Œuvre.

Obwohl ursprünglich wohl nicht als Folge konzipiert, bilden die vorliegenden vier Lithographien auf Grund ihrer Themenwahl und des identischen Formats eine in sich geschlossene Einheit innerhalb des druckgraphischen Œuvres. Es handelt sich darüberhinaus um die letzten Lithographien, die Simon Quaglio geschaffen hat. Die Blätter zeichnen sich durch ihre verfeinerte technische Behandlung aus. Quaglio hat die atmosphärischen Möglichkeiten seines Mediums voll ausgenutzt und erzeugt mit der lithographischen Kreide delikate tonale Übergänge, die den romantischen Stimmungsgehalt der Darstellungen zusätzlich steigern. Die raffinierten Beleuchtungseffekte und die wirkungsvolle Anwendung von Staffagefiguren verraten Simons Ausbildung als Theaterkünstler.

Prachtvolle, gegensatzreiche und nuancierte Drucke mit dem vollen Rand. In musealer, unberührter Erhaltung. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

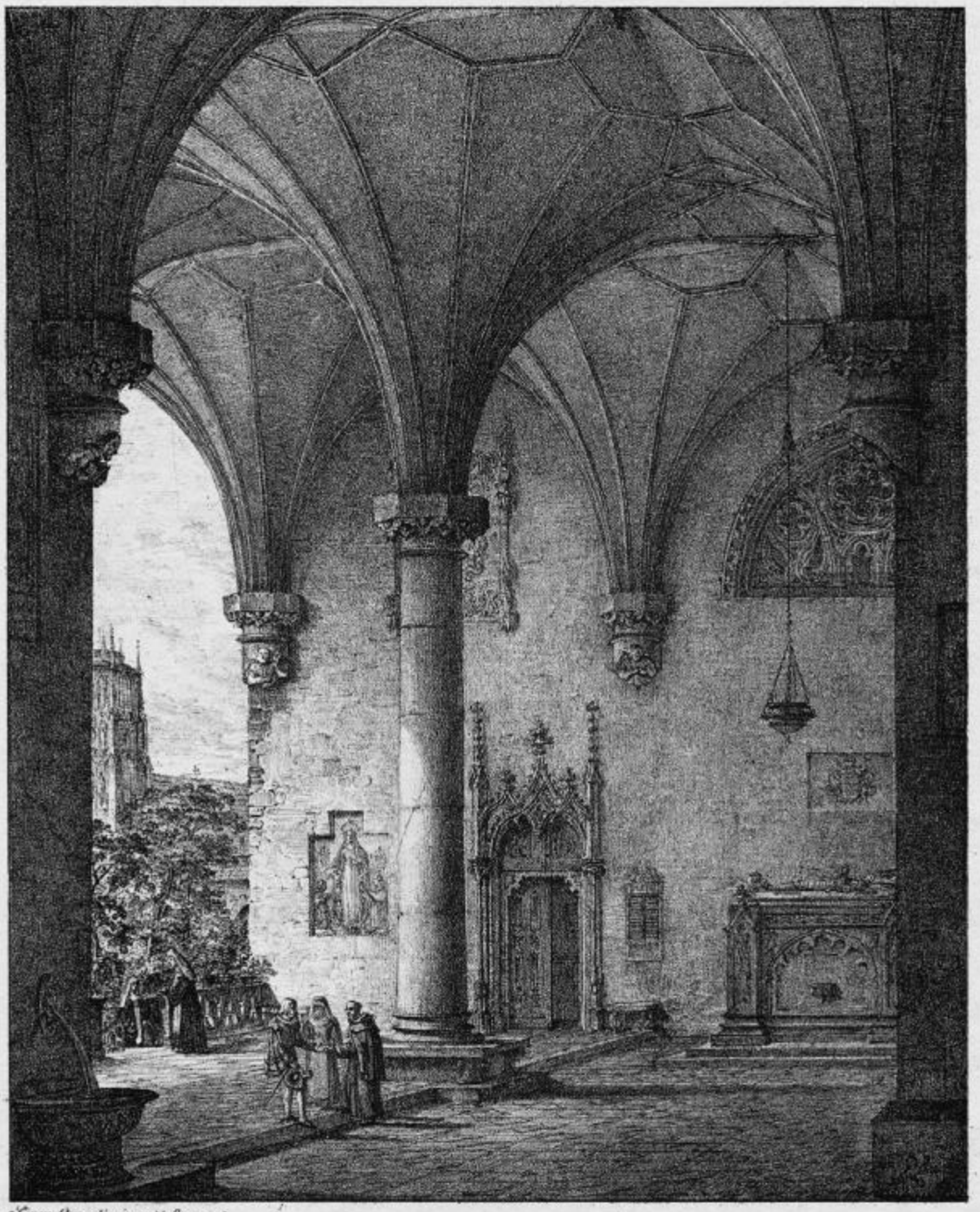
SIMON QUAGLIO
(1795–1878, Munich)

Four Views of Gothic Monasteries. Four lithographs. Each about 24.5 x 19.6 cm. 1822–26. Winkler 14–17.

The theatrical painter, stage designer and lithographer Simon Quaglio was a pupil of his father, Joseph, and his brother, Angelo I. After the death of his brother in 1815, he succeeded to the latter's post as *Hoftheatermaler* (painter to the court theatre) in Munich, where his sets were received with enthusiastic admiration. Simon Quaglio also distinguished himself as a painter of architectural subjects, producing a small lithographical œuvre between 1814 and 1826.

Although probably not conceived as a suite to begin with, the present four lithographs, given their choice of theme and identical format, constitute a self-contained unit within the artist's printed œuvre. They are also the last lithographs Simon Quaglio produced. The prints are distinguished by their refined technical treatment. Quaglio exploits the atmospheric potential of his medium to the full and achieves delicate tonal transitions that further enhance the romantic mood of the portrayals. The refined lighting effects and the clever use of staffage figures betray Simon's training as a theatrical artist.

Superb, contrasting and nuanced impressions with full margins. In pristine condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.



Simon Gregolis inv et fec. 1828.

C.

38. FRANCESCO ROSASPINA

(1762 Monte Scudolo – 1841 Bologna)

Allegorie auf den Buchdrucker Giovanni Battista Bodoni. Radierung und Aquatinta in Braun. 54 x 74,5 cm. 1817. Nagler 34.

Die *Allegorie auf Giovanni Battista Bodoni* gilt als eines der Hauptblätter im umfangreichen druckgraphischen Schaffen Francesco Rosaspinas, der neben Francesco Bartolozzi und Giovanni Volpato zu den bedeutendsten Reproduktionsstechern des ausgehenden 18. Jahrhunderts zählt. Rosaspina war ein außerordentlich begabter Graveur, der eine Vielzahl unterschiedlicher Druckverfahren brillant beherrschte und als Leiter der *Scuola d'incisione* an der Akademie von Bologna eine stattliche Schar von Schülern ausgebildet hat.

Das vorliegende großformatige Gedenkblatt ist ein charakteristisches Beispiel für Rosaspinas technisch hochentwickelten und verfeinerten Gravierstil. Die berühmtesten Künstler, Dichter und Philosophen der Antike und der Neuzeit haben sich versammelt, um dem Buchdrucker und Typographen Giovanni Battista Bodoni zu huldigen, der 1813, wenige Jahre vor der Entstehung dieses Blattes in Padua verstorben war. Ein Genius krönt den Gefeierten, der vor einer Statue der Minerva steht. Offenbar gehörte auch Anton Raphael Mengs diesem Olymp an, denn sein Profilbildnis ziert den Sockel des Standbildes. Dem feierlichen Charakter des Anlaßes gemäß ist die Darstellung in einer recht disziplinierten, offenen Radiertechnik ausgeführt, die jedoch niemals starr und statisch wirkt, sondern eine anmutige Leichtigkeit besitzt. Die souveräne und großflächige Lavierung in Aquatinta bewirkt weiche, malerische Übergänge.

Prachtvoller, tonaler Druck mit Rand um die Plattenkante. Die Ränder etwas angeschmutzt und mit kleinen Erhaltungsmängel, sonst sehr gutes Exemplar.

FRANCESCO ROSASPINA

(1762 Monte Scudolo – 1841 Bologna)

Allegory of the Printer Giovanni Battista Bodoni. Etching and aquatint in brown. 54 x 74.5 cm. 1817. Nagler 34.

The *Allegory of Giovanni Battista Bodoni* is a print of major importance in the extensive œuvre of Francesco Rosaspina who, together with Francesco Bartolozzi and Giovanni Volpato, ranks among the foremost reproductive engravers of the late 18th century. Rosaspina was an extraordinarily gifted engraver, who had a brilliant mastery of a wide range of different printing techniques and, as head of the *Scuola d'incisione* at the Academy of Bologna, trained a whole host of artists.

The present large-format commemorative work is a characteristic example of Rosaspina's technically sophisticated and refined etching style. The most celebrated artists, poets and philosophers of ancient and modern times have gathered around to pay homage to the printer and typographer Giovanni Battista Bodoni, who had died in Padua in 1813, a few years before this print was produced. A genius crowns the person honoured, who stands before a statue of Minerva. Evidently, Anton Raphael Mengs already belongs to this Olympus, as his profile adorns the plinth of the statue. In keeping with the solemn nature of the occasion, the portrayal has been executed in a highly disciplined, transparent etching technique, which however never makes a rigid or static impression, but radiates mellow serenity. The expert use of aquatint creates soft painterly transitions.

A very fine, tonal impression with margins around the platemark. Minor soiling, some minor defects, otherwise in very good condition.

HOC TIBI PALLADIVM GENIVS, MIRA ARTE TYPORVM INCLYTE BODONI, DONAT HABERE DECVS.

39. JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

(1764–1850, Berlin)

Das Tänzerpaar Vigano. Zinkdruck auf elfenbeinfarbenem Velin, mit Feder und Sepiatusche überarbeitet. 20,2 x 31,5 cm. Mit einer eigenhändigen Widmung an Emil Bendemann. 1837. Mackowsky 133.

Bei vorliegendem Studienblatt handelt es sich um eine erlesene Rarität im druckgraphischen Werk des Künstlers. Schadow, der noch in hohem Alter eine unermüdliche Schaffenskraft an den Tag legte, hatte seit 1827 mit dem Verfahren der Zinkographie experimentiert und einige Blätter in dieser, der Lithographie verwandten Technik geschaffen. Das *Tänzerpaar Vigano* bildet den chronologischen Abschluß dieser Werkgruppe und darf auf Grund der eigenhändigen Überarbeitungen in Sepiatusche als Unikat gelten. Als Vorlage dienten drei Radierungen (Mackowsky 26, 31, 38) aus Schadows gleichnamigem, um 1797 entstandenen Radierzyklus, deren Sujets zu einer einzigen Komposition vereinigt wurden. Der Abzug ist in zahlreichen Details vom Künstler überarbeitet worden. Im Vergleich mit dem im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Exemplar sind Einzelheiten der Anatomie, der Frisuren und Faltenwürfe sowie die Schattenlagen unter den Füßen der Tänzer mit der Feder ergänzt oder leicht abgewandelt. Die lockere Spontaneität des zeichnerischen Duktus gibt die Leichtigkeit der tänzerischen Bewegungsmotive anschaulich wieder.

Das italienische Tänzerpaar Vigano war, als es 1796 in Berlin in der Oper *Ariana* des Hofkapellmeisters Righini debütierte, vom dortigen Publikum mit Begeisterungsstürmen empfangen worden. Absolut neuartig waren die gezeigte Verbindung von Pantomime und Tanz und die Kostümierung der Maria Vigano, die im Unterschied zu den bis dahin gängigen prunkvollen Kostümierungen in eine durchsichtige, antikisierende Tunika gehüllt war und offene Haare trug. Dieses Theatererlebnis inspirierte Schadow wenig später zu dem vorher erwähnten Zyklus von einundzwanzig Radierungen, bei denen er wie in einer Art von Momentaufnahme einzelne Bewegungsabläufe und Tanzschritte eines Pas-de-deux künstlerisch sehr überzeugend in das Medium der Radierung umsetzte. Besonders der Liebreiz der schönen Solistin Maria Vigano muß es dem Künstler angetan haben, der, wie es die Überlieferung will, eine ausgesprochene Schwäche für Bühnendarstellerinnen hegte. „Schauspielerinnen", so schrieb noch der achtzigjährige Künstler, „sind für mich die interessantesten Wesen und ziehen gewöhnlich alle Aufmerksamkeit auf sich; die andern müssen warten" (zitiert nach Hans Mackowsky, *Schadows Graphik*, Berlin 1936, S. 30).

Sehr schön und inhaltsreich ist die eigenhändige Widmung an Emil Bendemann, den Bruder des Malers Eduard Bendemann, der auch der Schwiegersohn Schadows war. Sie lautet: „Berlin im Januar 1796. Oper Ariana von Righini, Vermählung der beiden König Söhne / Von Wien berufen die Vigano's Er und Sie, beider Tanz u Geberden scheinen die natürliche Folge ihrer / Gemütsbewegungen. Ihr schönes Gesicht, zeigte bald Schalkheit, bald Nachdenken in Schmachten und Schwermuth / süß lächelnd flog Sie dem Geliebten entgegen /drehte sich plötzlich ... / u wies ihn ab. /1837 im December ins Album für meinen jungen Freund Emil Bendemann Dr. G. Schadow Director". Schadow hat diesen Gemütsregungen der Liebenden und dem ewigen Wechselspiel zwischen Werben und Abweisung auf äußerst spirituelle und feinfühlige Weise Ausdruck gegeben.

Unberührtes, vollrandiges Exemplar von musealer Qualität.

Berlin. im Januar 1796. Oper Arianas von Righini. Vermählung des Bacchus mit Venus.
1837 im December. ins Album für meinen jüngsten Sohn Emil Bendemann.
D. G. Schadow

39. JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

(1764–1850, Berlin)

The Vigano Dancing Couple. Zincography on ivory-coloured wove paper, reworked with pen and sepia. 20.2 x 31.5 cm. With a dedication to Emil Bendemann in the artist's own hand. 1837. Mackowsky 133.

The present study sheet is an exquisite rarity in the artist's printed work. The indefatigable Schadow, who continued to be productive to an advanced age, had experimented with zincography since 1827 and made some prints in this technique, which is related to lithography. The *Vigano Dancing Couple* forms the chronological close of this group of works and, in view of the extensive reworking in sepia by the artist, may be considered unique. The design was based on three etchings (Mackowsky 26, 31, 38) from Schadow's eponymous etching cycle, which dates to around 1797 and whose subjects were now united in a single composition. Numerous details of the present proof have been reworked by the artist. In comparison to the impression in Berlin's Kupferstichkabinett details of anatomy, hairstyles and clothing as well as the shadows under the feet of the dancers were supplemented or slightly modified in pen. The fluidity of line vividly reflects the lightness of the dancers' movements.

When they made their Berlin debut in 1796 in the opera *Ariana* by the court conductor Righini, the Italian Vigano Dancing Couple was received by the audience with an enthusiastic storm of applause. What was completely novel was the combination of mime and dance and Maria Vigano's choice of costume, as she had renounced the usual elaborate gown and coiffure in favour of a translucent, classical-style tunic and a casual hairstyle. This theatrical experience inspired Schadow shortly afterwards to make the aforementioned cycle of twenty-one etchings, in which he captured for posterity the individual movements and dance steps of a *pas de deux* with great artistic conviction. The charm of the beautiful soloist Maria Vigano must have made a big impression on the artist who, tradition has it, had a definite weakness for ladies of the stage. "Actresses," wrote the eighty-year-old artist, "are for me the most interesting creatures and usually draw everyone's attention to themselves; the others just have to wait" (quoted after Hans Mackowsky, *Schadow's Graphik*, Berlin, 1936, p. 30).

There is a very fine and informative dedication in the artist's own hand to Emil Bendemann, the brother of the painter Eduard Bendemann, who was also Schadow's son-in-law. It reads: "Berlin in January 1796. Opera Ariana by Righini, wedding of the king's two sons / The Viganos called from Vienna, He and She, both their dancing and gestures show the natural sequence of their / emotions. Her beautiful face shows now roguishness, now pensive longing and melancholy / sweetly smiling she flew to meet her beloved / whirled round suddenly ... / and rejected him. / December 1837, in the album for my young friend Emil Bendemann Dr. G. Schadow Director". Schadow has given expression to the emotions of the lovers and the eternal interplay between courtship and rejection with great insight and tenderness.

In perfectly mint condition.

Mackowsky 38.

Mackowsky 31.

Mackowsky 26.

40. JOHANN PHILIPP VEITH

(1768–1837, Dresden)

Arbeiten der Musse / Ouvrages de Loisir. Typographisches Vorwort und Inhaltsverzeichnis in deutscher und französischer Sprache, 12 Radierungen. 31,5 x 22,6 cm (Blattgr.). 1822. Im Orig. Papierumschlag. Nagler 37.

Johann Philipp Veith wurde als Landschaftszeichner und Kupferstecher von Adrian Zingg an der Dresdener Akademie ausgebildet. Seit 1785 beteiligte er sich mit Ansichten aus Sachsen, die in der Manier Zinggs in Sepiatechnik ausgeführt waren, an den dortigen Akademieausstellungen. Besonders geschätzt waren nach 1790 auch Veiths Landschaftszeichnungen in Kreide und Bister, in denen er sich allmählich von der konventionellen Vedute entfernte und ein wahrhaftigeres Naturempfinden offenbarte. Veith schuf ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre, darunter Reproduktionsstiche, Landschaften und Veduten nach eigener Erfindung sowie Buchillustrationen. Trotz seiner Mitgliedschaft in der Dresdener Akademie und eines Lehramtes für Landschaftskunst war Veith auf eine Tätigkeit als Reproduktionsstecher angewiesen, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Neben dieser Brotarbeit radierte der Künstler zu seiner eigenen Erholung kleine, poetische Landschaften, die er in zwei Lieferungen unter dem Titel *Arbeiten der Musse* herausgab. Es handelt sich um Landschaftsmotive aus dem Großen Garten in Dresden sowie um Sujets aus Italien, die der Künstler auf seinen beiden 1802 und 1813 erfolgten Studienreisen vor Ort gezeichnet hatte. Die Radierungen sind in einem minuziösen und verfeinerten Duktus technisch souverän ausgeführt. Eine Vorliebe für das Empfindsame und Pittoreske, die ihren Ursprung noch im Kunstgeschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts hat, kennzeichnet diese intimen Naturausschnitte. Winzige Staffagefiguren beleben die üppigen, parkartigen Landschaften und steigern den lyrischen Stimmungsgehalt. Veiths Bemühen um eine kunstvolle Inszenierung wirkt zuweilen jedoch etwas artifiziell und schmälert die Frische des Naturempfindens. Am überzeugendsten offenbart sich seine Begabung in den Kompositionen, wo der Künstler vollständig auf figürliches Beiwerk verzichtet hat und so eine kontemplative, entrückte Stimmung hervorruft.

Ausgezeichnete, gegensatzreiche Drucke mit dem vollen Rand. Geringfügig stockfleckig, sonst vollkommen erhalten. Aus der Sammlung Johann Nepomuk Seiler (1793 München – 1876 Kempten), nicht bei Lugt.

JOHANN PHILIPP VEITH

(1768–1837, Dresden)

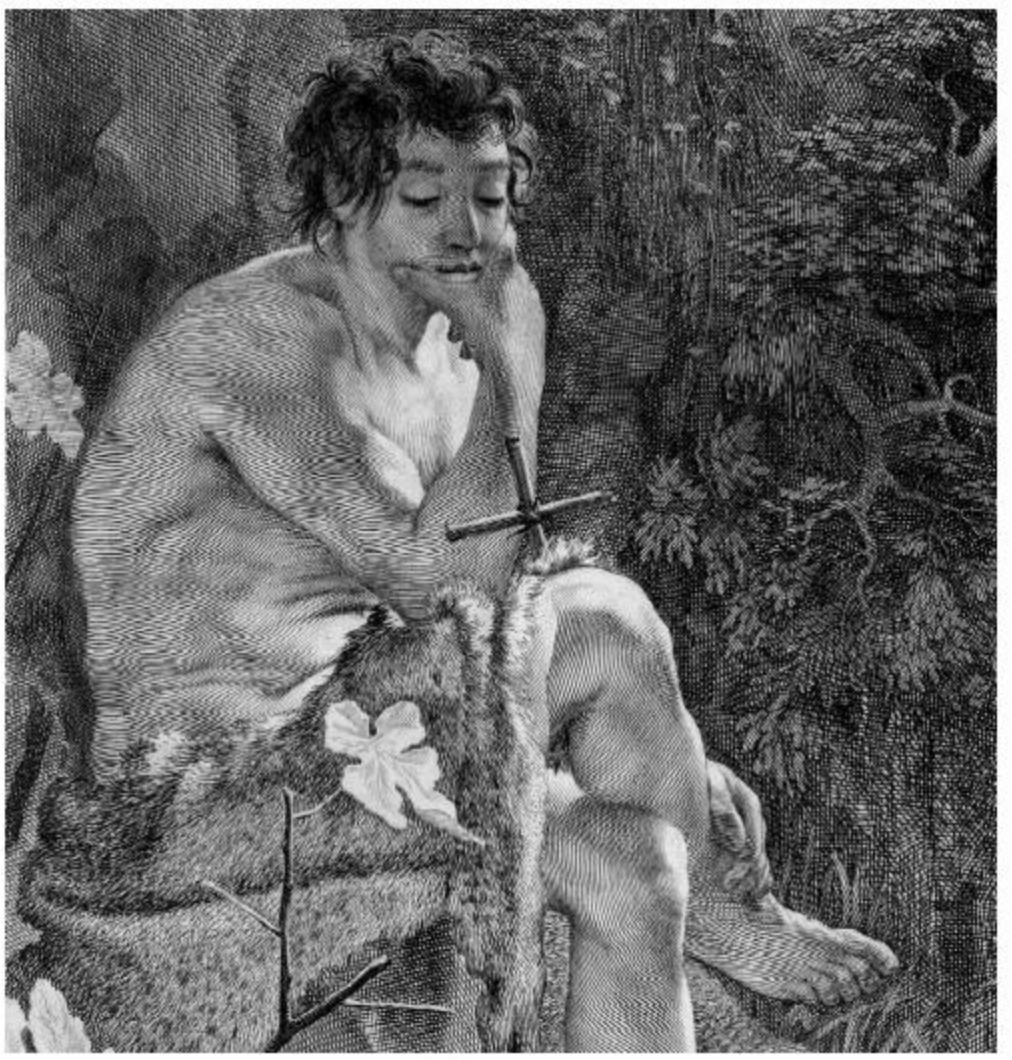
Works of Leisure / Ouvrages de Loisir. Typographical preface and table of contents in German and French, 12 etchings. 31.5 x 22.6 cm (sheet size). 1822. In original paper envelope. Nagler 37.

Johann Philipp Veith was trained as a landscape draughtsman and engraver by Adrian Zingg at the Dresden Academy. From 1785 he contributed to the Academy's exhibitions views of Saxony that were executed in sepia technique in the style favoured by Zingg. After 1790, Veith's landscape drawings in chalk and bistre, in which he gradually disassociated himself from the conventional veduta and revealed a truer feeling for nature, were held in very high esteem. Veith produced a very extensive output of prints, including reproductive engravings, landscapes, vedute of his own invention, and book illustrations. Despite his membership of the Dresden Academy and a post as a teacher of landscape art, Veith was forced to work as a reproductive engraver in order to earn his living. In addition to this bread-and-butter work the artist etched for his own amusement small, poetic landscapes, which he published in two instalments entitled *Works of Leisure*. These are landscape motifs from the *Grosser Garten* in Dresden and Italian subjects which the artist had drawn on his two study trips there in 1802 and 1813. The etchings are executed with great technical mastery in a meticulous and refined style. A predilection for the sentimental and picturesque, originating in the artistic taste of the waning 18th century, characterizes these intimate scenes from nature. Tiny staffage figures add life to the lush, park-like landscapes and heighten the lyrical mood. Veith's efforts at stagecraft, however, sometimes have an artificial effect and take away some of the freshness of his feeling for nature. His gifts are most evident in the compositions in which he has dispensed with staffage figures altogether, thus creating a mood of contemplative reverie.

Very fine, contrasting impressions with full margins. Slightly foxed, otherwise in impeccable condition. From the Collection of Johann Nepomuk Seiler (1793 Munich – 1876 Kempten), not in Lugt.

KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTIST NAMES

Alix, Pierre Michel 42
Amigoni, Jacopo 46
d'Angolo, Battista 6
Bernini, Gian Lorenzo 8
Bosse, Abraham 10
Brebiette, Pierre 12
Broeck, Barbara van den 14
Busse, Georg Heinrich 80
Capitelli, Bernardino 16
Coupin de la Couperie, Marie-Philippe 82
Dandré-Bardon, Michel François 48
David, Giovanni 50
Desprez, Louis Jean 52
Falbe, Joachim Martin 56
Falck, Jeremias 18
Goltzius, Hendrick 22
Horenbault, Jacques 24
Italienisch, um 1550 28
Kobell, Wilhelm von 58
Kolbe, Carl Wilhelm d. Ältere 60
Le Gentil, Jean-Philippe-Guy 62
Lebschée, Carl August 84
Liotard, Jean Etienne 64
Mellan, Claude 30
Mörner, Hjalmar Carl Gustaf 86
Molitor, Martin von 68
Passe, Crispijn de 32
Phélippes-Beaulieux, Emmanuel 90
Quaglio, Simon 92
Reinhart, Johann Christian 70
Rosaspina, Francesco 94
Rosso Fiorentino 34
Schadow, Johann Gottfried 96
Scultori, Adamo 36
Tiepolo, Giovanni Domenico 74
Troger, Paul 76
Veith, Johann Philipp 100
Verkolje, Nicolaas 38
Wagenschön, Franz Xaver 78
Wierix, Hieronymus 40



11 Mellan (detail)

VERKAUFSBEDINGUNGEN
PREISE AUF ANFRAGE

Alle Blätter sind verkäuflich. Verkauf gegen sofortige Zahlung an *Deutsche Bank*, BLZ 100 700 24, Kto.–Nr. 0 784 777.

Auslandszahlungen werden durch Banküberweisungen in EURO spesenfrei für uns erbeten. Versand auf Kosten und Gefahr des Bestellers. Versicherung zu seinen Lasten. Kurzfristige Ansichtssendungen an uns bekannte Kunden sind möglich. Festbestellungen werden bevorzugt behandelt. Es besteht kein Lieferungszwang. Eigentumsvorbehalt gemäß § 455 BGB.

Erfülllungsort und Gerichtsstand, auch für Mahnverfahren: Berlin.

USt-Id Nr. DE 814227922

CONDITIONS OF SALE
PRICES ON REQUEST

All items in the catalogue are for sale. Payment should be made to *Deutsche Bank*, BLZ 100 700 24, account no. 0 784 777.

Foreign clients are requested to remit payment net of bank charges in EURO. The client is liable for all costs and risks of shipping, including transit insurance.

We will be happy to send items on approval for short periods of time to clients known to us. Firm orders will take precedence.

In case of any disputes the German version of these conditions shall be legally binding.

Place of performance and place of jurisdiction for any legal proceedings is Berlin. Title is reserved until complete payment of goods (§ 455 Civil Code of Germany).

VAT No. DE 814227922

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Conrad GmbH, Berlin
Papier	Galaxi Keramik, 170 g/qm Schneidersöhne GmbH & Co. KG
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

Jean-Achille Benouville (1815–1891, Paris). *View of Lake Nemi*. Pen and brown ink, watercolour and gouache. 37 x 55.8 cm. Circa 1845.

Catalogue X *Selected Drawings*
will appear March 2010

TERMAE·DI
QVAE· VIS

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin